ION PACHIA TATOMIRESCU ▲ *DICȚIONAR ESTETICO-LITERAR, LINGVISTIC, RELIGIOS, DE TEORIA COMUNICAȚIEI...*
(CONCEPTE OPERAȚIONALE „DISCIPLINARE“ ȘI INTERDISCIPLINARE, LA CARE SE APELEAZĂFRECVENT
ÎN PRODUCEREA ȘI ÎN „ANATOMIA“ TEXTULUI)

Biblioteca Enciclopedicus

Coperta: Mugur Brădescu.

ISBN: 973–97530–8–6

Str. Intrarea Lungă, nr. 1
1900 – Timișoara
Printed in Romania.

ION PACHIA TATOMIRESCU

DICȚIONAR ESTETICO-LITERAR, LINGVISTIC, RELIGIOS, DE TEORIA COMUNICAȚIEI...

(CONCEPTE OPERAȚIONALE, „DISCIPLINARE“ ȘI INTERDISCIPLINARE, LA CARE SE APELEAZĂFRECVENT ÎN PRODUCEREA ȘI ÎN „ANATOMIA“ TEXTULUI)



 EDITURA AETHICUS 
Timișoara
2003

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale
PACHIA TATOMIRESCU, ION
Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației... / Ion Pachia Tatomirescu. – Timișoara: Aethicus, 2003
p. 504; 21 cm. – *(Biblioteca Enciclopedicus)*
ISBN: 973–97530–8–6
821. 135. 1– 94

▲ Absurdul

(lat. *absurdus; cf.* fr. *absurde,* „lipsit de sens“)

Absurdul este o categorie estetico-literară derivată din cultivarea în fertilele câmpuri ale artei cuvântului a aristotelicului principiu, *reductio ad absurdum*, valo-

rificând în „materie sensibilă“ sensuri „invers-logice“, încât „reversul realului“, „negativul existențial“ se constituie, de fapt, în „soluție revelatoare“ a ceea ce este „pozitiv“, și invers.

Programatic-esteticește, *absurdul* se impune ca inconfundabilă dimensiune spirituală / literară către jumătatea secolului al XX-lea *(literatura / teatrul absurdului),* grație unor mari filosofi / scriitori ce ilustrează totodată și *existențialismul,* neaflând capacitatea *ens*-ului u-man de a fi în acord / sens cu legile / canoanele societății: Edward Albee, Samuel Beckett, Albert Camus, Eugen Ionescu, Jean-Paul Sartre ș. a. Albert Camus ne încredințează – în celebrul său eseu, *Mitul lui Sisif* (1942): «E necesar să spunem de la început că, pentru ca o operă absurdă să fie cu putință, trebuie ca gândirea, sub forma sa cea mai lucidă, să-și aibă partea ei. Dar în același timp ea nu trebuie să se manifeste decât ca inteligență ordonatoare. (...) Opera de artă se naște atunci când inteligența renunță să mai emită raționamente asupra concretului. Ea înseamnă triumful cărnii. (...) Opera de artă întruchipează o dramă a inteligenței, a cărei dovadă nu o face decât indirect. Opera absurdă pretinde un artist conștient de aceste limite și o artă în care concretul nu semnifică nimic mai mult decât el însuși. (...) Opera întruchipează așadar o dramă intelectuală. Opera absurdă ilustrează gândirea ce renunță la iluziile sale și care se resemnează să nu mai fie decât o inteligență ce se folosește de aparențe, acoperind cu imagini ceea ce nu are nici o rațiune. Dacă lumea ar fi inteligibilă arta nu ar exista.» (CMS, 103 sq.). *Teatrul absurdului ionescian* – după cum se poate afla și din *Note și contra-note* de Eugen Ionescu (1962) – își revendică neputința dife-rențiaerii dintre *comic* și *tragic:* «Eu n-am putut niciodată să înțeleg

diferența care se face între comic și tragic. Comicul fiind intuiția absurdului, îmi pare mai disperant decât tragicul. Comicul nu oferă nici o ieșire... Spun „disperant“, dar în realitate, el este dincolo sau dincoace de disperare sau de speranță.». În teatrul absurdului se renunță la normele arhitectural-conflictuale „exteri-oare“, autorul arătându-se mai preocupat de „relevarea paradoxală“ a resorturilor interioare ale construcției dramatice.

În „decaedrul“ capodoperelor absurdului au memorabilă stră-lucire: «Cântăreața cheală», «Rinocerii» și «Regele moare» de E. Ionescu, «Procesul» și «Metamorfoza» de Franz Kafka, «Așteptân-du-l pe Godot» de S. Beckett, «Ciuma» de A. Camus, «Diavolul și bunul Dumnezeu», «Muștele» și «Târfa în respect» de Jean-Paul Sartre.

▲ Accent

(lat. *accentus,* „intonație“; cf. fr. *accent*)

Accentul – ca evidențiere de sunet, silabă, în cuvânt – este elementul prozodic fundamental, creator de unități ritmice într-un poem, într-o „proză poematică“ etc.

Mai există accent: *oratoric* (inflexiuni tari / slabe, rapide / lente, pentru a sublinia anumite sentimente), *muzical / melodic* („pro-nunțare / intonare pe un ton mai înalt a unei silabe“, „o notă mai ridicată“) etc.; *accentul de intensitate (dinamic, silabic, expirator)* este un „accent specific limbilor moderne“, „caracterizat prin forța / ener-gia mai mare“ de rostire a unei silabe dintr-un cuvânt (în cuvin-tele polisilabice, se disting *accentul principal de intensitate* și *accentul secundar de intensitate*); ca *fonetico-lexico-gramatical accent* mai este considerat a fi: *ascuțit* (pentru că „notează timbrul închis“ al unor vocale / silabe, „ridi-carea vocii / tonului“), *grav* (deoarece „notează pronunțarea deschi-să“ a vocalelor“, „coborârea de voce / ton“), *circumflex* (întrucât

no-tează „închiderea vocalică de centru“, ca în dacoromânescul *î / â,* sau „ridicarea-coborârea de voce / ton“), ori purtător de sens / înțeles (Pàrcele / parcèle); literatura / poezia este interesată de *metricul accent* – creator „de metri / picioare metrice“: *amfibrah* (v _ v), *coriamb* (_ v v _), *dactil* (_ v v), *iamb* (v _), *troheu* (_ v) etc.

▲ Acrostih

(cf. fr. *acrostiche* < gr. *akrostihis* < *akros-,* „extremitate“, + *-stihos*, „vers“)

Acrostihul este o poezie „cu cod“, „cu țintă / destinație ascunsă, mascată“, ale cărei versuri au „în cap“ (dar și pe altă coloană, pentru posesorii de „cheie“) literele dintr-un nume de persoană („adorată“ / „ironizată“) scris (citit) „pe verticală“ („de sus în jos, ca la japonezi“), ori dintr-o propoziție-replică, sau dintr-o lozincă anti-prezidențială, antiguvernamentală etc.

Specia este cultivată încă din antichitatea greco-romană; «în literatura română, acrostihurile lui Conachi, intitulate *Nume,* ne fac cunoscute mai multe inspiratoare» (DTL, 12); cu țintă satirică / iro-nică, aflăm acrostihul folosit «în celebrul poem-păcăleală, *La noi e pu-tred mărul...,* trimis de B. P. Hasdeu revistei „Convorbiri literare“, sub pseudonimul transparent P. A. Calescu, pe care redacția îl publică, neobservând că prin lectura verticală a primelor litere se echivala locul infamat cu numele revistei.» *(ibid.)*. Pentru o „secre-tă“ *Ana,* producem și noi, „la minut“ acest acrostih („dedicația-i valabilă“ și citind „de jos în sus“):

***A**tomii, în stupine,*
***N**-au frică de albine –*
***A**u numai „concubine“...*

▲ ● Act

(lat. *actus,* „mișcare“; cf. fr. *acte*)

Actul este o unitate acțională dramaturgică, în a cărui alcătuire intră scene / tablouri („cânturi“), după care se lasă cortina, „pauza de cortină“ marcând: fie pregătirea „intrării într-un act nou“, „în receptarea următorului act...“, fie faptul că întreaga piesă de teatru se reduce la un singur act.

În antichitate, romanii, prin *actus > act*, desemnau *drama*. Hora-țiu, în *Ars poetica* (189 sqq.), recomandă divizarea pieselor de teatru în cinci acte, normă preluată de dramaturgii clasicismului. Molière, de pildă, respectă *norma celor cinci acte* „în marile-i comedii de caractere și de moravuri“; dar scrie și piese fanteziste, bufonerii, în trei acte, ori farse într-un singur act. Dramaturgii moderni nu mai acordă mare atenție „normei horațiene“, reducând numărul antrac-telor / pauzelor, poate și datorită faptului că în ultimul secol și ceva „timpul nu mai are răbdare cu lumea“.

▲ ● Acțiune

(lat. *actio, „*acțiune“ cf. fr. *action*)

Prin *acțiune* sunt desemnate succesiunile de evenimente, fapte, întâmplări / peripeții, aventuri, antrenate de relația / relațiile eroului central (sau ale cuplului protagonist), dintr-o operă literară, cu ceilalți eroi, cu beneficul / maleficul mediu înconjurător.

De la Aristotel încoace se vorbește despre necesitatea *unității de acțiune* („centrarea operei pe o singură acțiune“), cu expunere, conflict, deznodământ etc., desigur, dinspre *subiect,* evidențiindu-se *acțiuni simple* sau *complexe;* clasicismul impune *principiul celor trei unități: de loc, de timp, de acțiune;* revoltați, romanticii păstrează doar unitatea de acți-une (îndeoasebi, în dramă); reprezentanții realismului accentuează, dinspre verosimil, logica intern-acțională, îndeosebi, în romanul psihologic;

romancierii / dramaturgii secolului al XX-lea rafinează acțiunea în mirifice registre existențiale. Teoreticienii / criticii literari relevă mai multe soiuri de acțiune, pornind chiar de la epopeile antichității; în homerica «Iliada», *acțiunea* este *continuă,* respec-tând ordinea cronologică a evenimentelor; în «Odiseea», pentru că relatarea întrerupe firul cronologic, făcând „întoarceri în timpi / spații“, spre a nuanța, spre „a lămuri mai bine situația“, *acțiunea* este *discontinuă;* dincoace de Marcel Proust / *În căutarea timpului pierdut*, succesiunea epică angajează „discontinuitatea memoriei involunta-re“; acțiunea tinde «să se dilate, să stagneze, uneori să dispară chiar, ca în noul roman francez (...), exceptând romanul polițist, în care epicul rămâne constitutiv, devenind un fel de „acțiune pură“»; sub înrâurirea cinematografiei, «acțiunea a cunoscut un reviriment în literatură, succesiunea epică dând semnificații noi, prin ea însăși, implicate în chiar alăturarea fragmentelor, părților etc.»; «împreună cu natura temporală, acțiunea mai comportă și una spațială, putând fi *lineară,* când narațiunea urmărește în prin-cipal un personaj, ca în romanul de tip *picaresc,* și *în planuri paralele* sau pe mai multe planuri, când evenimentele se desfășoară în serii de acțiuni de importanță aproape egală (...); în dinamica ei narativă, acțiunea este compusă din câteva microacțiuni tip, după trei moduri de existență: *înlănțuirea* (prin juxtapunere și coordonare), *inserția* (prin includere și subordonare) și *alternanța* (prin dezvoltări paralele)» (DTL, 14).

▲ Adonic

(cf. fr. *adonique*)

Prin *adonic* (sau *adoneu*) se înțelege versul, dar și ritmul, specific prozodiei antice, greco-latine, constând

din cinci silabe, dintre care prima și a patra sunt accentuate, îndeplinind totodată și funcția de „încheietor“ de strofe safice.

Tratatele îl explică printr-un «dactil acataletic și altul cata-letic: _ v v / _ v » (DTL, 15); în «Odă – în metru antic» de M. Eminescu, fiecare strofă safică se încheie cu un adonic / adoneu: *Sin*gură*tă*ții; *Ne-n*dură*toa*re; *A*pele *mă*rii; *Pa*sărea *Phoe*nix ? și *Mi*e re*dă*-mă (v. *infra* – ritm / strofă safică). Pentru prima dată, în romă-nește, se face aluzie / trimitere la *adonicul* vers, de către Emi-nescu, în «Scrisoarea V»: «Descifrând a sale patimi și amoru-i, cu nesațiu / El ar frânge-n vers *adonic* limba lui ca și Hora-țiu...».

▲ Aforism

(lat. *aphorismus*, „definiție“)

Aforismul este o maximă, exprimând fulgurant un adevăr, adeseori apelând la paradox.

(Exemple: «Tatăl meu – Hidrogenul, mama mea – Oxige-nul; eu – fiul Apei, Vărsătorul...» – TAfor, 5; «Apa e ca dragostea... Alături de un mare foc, se evaporă...» – TAfor, 17; «Fulgii sunt visele Apei, vise transformate în realitate...» – TAfor, 32).

▲ Alegorie

(cf. fr. *allégorie* – „desfășurare a închipuirii“)

Alegoria este un procedeu stilistic ce facilitează sensului literal al unui text să se releve într-altul ascuns; altfel spus, este ca o amplă metaforă ce permite un transfer din planul abstract / profund al înțelesurilor, într-un plan de suprafață, figurativ, oferind și o „dezlegare implicită“, destul de transparentă.

Alegoria «concretizează de obicei idei generale (ura, priete-nia, iubirea, războiul etc.), dându-le o formă

sensibilă» (DTL, 17); din simplă *figură stilistică*, alegoria poate «ajunge să capete propor-țiile unei forme de viziune creatoare, devenind o figură de com-poziție» *(ibid.).* În balada *Pe-o Gură de Rai / Miorița,* protagonistul («mândrul ciobănel / tras printr-un inel») are statutul de nemuritor, de Mesager celest la Samasua / Samoș (Soarele-Moș / Tatăl-Cer), Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei, al strămoșilor noștri cu *știința de a se face nemuritori,* Dax / Dacii; în variante s-a conservat „aruncarea“ lui în trei sulițe (săbii), ori în trei țăpi / țăpuște, potrivit scenariului trimiterii Mesagerului Celest din sanctuarul mic-rotund de la Sarmizegetusa: «ori să-l taie, ori să-l puște, / să-l arunce-n trei țăpuște...». Jertfa / sacrificiul protagonistului, în numele poporului său de Dax / Daci („oameni sfinți, cei mai drepți / viteji“), se constituie într-o sublimă alegorie a nuntirii cu cosmosul, deoarece se face trecerea de la nivelul abstract, al morții posibile – prin aruncarea lui în cele trei țăpi / sulițe –, la nivelul concret, al nunții cosmice: *Și la nunta mea / a căzut o stea. / Soarele și Luna / mi-au ținut cununa. / Și-am avut nuntași / brazi și păltinași; / preoți – munții mari, / paseri – lăutari; păsărele mii / și stele făclii...* O alegorie transsimbolic-erotică întâlnim în creația poetică a lui Ienăchiță Văcărescu: *Într-o grădină, / lâng'-o tulpină, / zării o floare ca o lumină. / S-o tai, se strică; / s-o las, mi-e frică / de vine altul și mi-o ridică.*

În lirica română contemporană, alegoria ocupă un loc privi-legiat: *Făt-Frumos străbate câmpul jumătate – / de floare-i câmpia Dacoromânia: / Zorie, Zo-rie, câmpu-i de victorie ! / Cântă un voinic cu mustața-n spic – mândru bărbat drag, învelit în steag: / «...verde, focu-n grâu, mândro, peste râu, dacă vei vedea, / tu ai urma mea: de-i steag cenușiu, Zorio, nu viu; / de-i steag tricolor, Zorio, nu mor; de-i steag zdrențuit, / în zori am murit – și-i al meu mormânt floarea de pământ, / floarea-tămâioară, rouă peste țară...!» / De crini e câmpia Dacoromânia. / Făt-Frumos e-n prag, învelit în steag: / Zorie, Zorie, câmpu-i de victorie...!* («Balada Stegarului»

de I. P. Tatomirescu – TLil, 81). Într-o celebră alegorie paradoxist-cosmologică se constituie poemul *Shakespeare* de Marin Sorescu, unde, potrivit *noii demiurgologii* (rezultând din dinamitarea mitologicului, a sacrului, a „olimpianismului“, macro-cosmic ori microcosmic, spre o recristalizare într-un proaspăt, inedit registru), Dumnezeu, protagonistul *Genezei / Facerii,* din *Biblie,* Atoatecreatorul celor din universul nostru cotidian, («La început a făcut Dumnezeu cerul și pământul...» – Bibl, 11), este substituit de *omul de geniu*, terestrul „geniu brit“, Shakespeare, creator însă, „prin analogie“, al unui univers dramaturgic: *Shakespeare a creat lumea în șapte zile. // În prima zi a făcut cerul, munții și prăpăstiile sufletești, / În ziua a doua a făcut râurile, mările și oceanele, / Și celelalte sentimente – / Și le-a dat lui Hamlet, lui Iuliu Caesar, lui Antoniu, Cleopatrei și Ofeliei, / Lui Othello și altora, / Să le stăpânească, ei și urmașii lor, / În vecii vecilor. / În ziua a treia a strâns toți oamenii / Și i-a învățat gusturile: / Gustul fericirii, al iubirii, al deznădejdii, / Gustul geloziei, al gloriei și așa mai departe, / Până s-au terminat toate gusturile. // Atunci au sosit și niște indivizi care întârziaseră. / Creatorul i-a mângâiat pe cap cu compătimire / Și le-a spus că nu le rămâne decât să se facă / Critici literari / Și să-i conteste opera. / Ziua a patra și a cincea le-a rezervat râsului. / A dat drumul clovnilor / Să facă tumbe / Și i-a lăsat pe regi, pe împărați / Și pe alți nefericiți să se distreze. / În ziua a șasea a rezolvat unele probleme administrative: / A pus la cale o furtună / Și l-a învățat pe regele Lear / Cum să poarte coroană de paie. / Mai rămăseseră câteva deșeuri de la facerea lumii / Și l-a creat pe Richard al III-lea. / În ziua a șaptea s-a uitat dacă mai are ceva de făcut. / Directorii de teatru și umpluseră pământul cu afișe, / Și Shakespeare s-a gândit că după atâta trudă / Ar merita să vadă și el un spectacol, / Dar mai întâi, fiindcă era peste măsură de istovit, / S-a dus să moară puțin.*

Cea mai amplă alegorie din literatura română de la ori-gini până azi, desfășurându-se cât un roman, datând dintre anii 1703 și 1705, este *Istoria ieroglifică* de Dimitrie Cantemir. În literatu-ra universală, celebre alegorii se datorează lui Dante *(Divina comedie),* Rabelais *(Gargantua și*

Pantagruel), Swift *(Călătoriile lui Gulliver),* Albert Camus *(Ciuma)* ș. a.

▲ ● Aliterație
(lat. *alliteratio; cf.* fr. *allitération*)

Aliterația este o figură stilistică rezidând în efectele eufonic-imitative, îndeosebi, în vers, obținute de către autor prin alegerea măiestrită a unor cuvinte în care se repetă anumite vocale / consoane, ori grupuri de sunete, „în sugestie onomatopeizatoare“, spre a face să reverbereze mai profund în receptor atmos-fera / tensiunea poematică.

Sugestia este mai mult decât onomatopeică: induce lirico-se-mantic-sincretic, prin repetiția vocalei închise posterioare bilabiale, „vocala dangătului de clopot mânăstiresc“ – în vecinătatea con-soanei lichide / vibrante ***(l / r),*** ori a consoanelor nazale ***(m / n)*** –, nu numai huietul Văii Oltului la Cozia, ci și „huietul istoriei“ de la războaiele dintre Traian și Decebal, din bătăliile de la dava / castrul Arutela, de pe celălalt mal, dar cu vreo cinci sute de metri mai în amonte de Cozia, de la „posada“ de-aci, dintre cetate și Muntele Basarab etc., ca lucrare sisifică a „mândrelor generații spumegate“, fie, acestea, ale valurilor râului, fie ale va-lurilor de pelasgo-thraco-daci / valahi: «*Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate, / Către țărmul dimpotrivă se întind, se prelun-gesc / Ș-ale valurilor mândre generații spumegate / Zidul vechi al mânăstirii în cadență îl izbesc.*» (*Umbra lui Mircea. La Cozia,* de Grigore Alexandrescu – v. AOC, 52). Uneori sugerează *vâj-vij*-ul desfășurărilor „sti-hial-războince“ – «*Și ca nouri de aramă și ca ropotul de grin-deni, / Orizonu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni, / Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie...*» (*Scrisoarea III* de

Mihai Eminescu) –, dar și majestuozitatea unor cavaleri, strămoși des-cinzând din cei desemnați de romani prin sintagma Daci Magni (referindu-se la cei din Maramarisia / Maramureș, ori din Mol-dadava / Moldova de Nord): «*Voinicii cai spumau în salt;/ Și-n creasta coifului înalt / Prin vulturi vântul viu vuia, / Vrun prinț mai tânăr când trecea / C-un braț în șold și pe prăsea / Cu celălalt.*» (*Nunta Zamfirei* de G. Coșbuc). „Rafinării stilistice“ ale aliterației mai sunt: *lambdacismul, polisigmismul, totimoșismul* etc. *(infra).*

▲ Amfibrah

(lat. *amphibrachus*)

Amfibrahul este un picior metric trisilabic, cu silaba accentuată în mijloc.

Eugeniu Speranția atrăgea atenția asupra faptului că «gre-șelile de accent pot aduce o serioasă dezorientare în privința rit-mului unei întregi poezii»(SpPoe, 54), ca în fabula «Boul și vițelul» de Gr. Alexandrescu; «din cauza accentuării cu totul neregulate, ritmul poate să apară fie ca trohaic:

Un bou ca toți bo-ii // pu-țin la sim-ți-re
_ v _ v _ v // _ v _ v _ v

fie ca amfibrahic: _ _
v _ v v _ v // v _ v v _ v» *(ibid.).*
(*infra* – ritm).

▲ Anadiploză

(cf. fr. *anadiplose* < gr. *anadiplosis,* „reluare“)

Anadiploza ca figură de stil este o repetiție gramaticală „pentru un spor de efect“, constând în revenirea asupra aceluiași cuvânt întrebuințat la sfârșitul unei propoziții și la începutul celei următoare.

(Ex. «Hic tamen *vivit. Vivit* ?» / «Acesta totuși *trăiește. Trăiește* ?» – Cicero, «Catilinarele»; «Veșnic este numai *râul: râul* este demiurg» – Eminescu, «Scrisoarea IV»; «...partea vrea *întregul, întregul* e-n parte, / moartea-i este *viața, viața*-i este moarte...» – Ion Pachia Tatomirescu, «*Nufărul luminii ființa-mi împarte»;* TUph, 39).

▲ Analiză

(cf. fr. *analyse*)

Critica literară desemnează prin *analiză* o metodă de cercetare, „în faza de aplicare la obiect“, constând, firește, în „descompunerea întregului unei opere literare în elementele sale constitutive“.

Prin sintagma *proză de analiză*, sau *analitică,* se înțelege de obicei, în perimetrul criticii literare, proza psihologică, mai ales, romanul analitic, de la Marcel Proust («În căutarea timpului pierdut») încoace.

▲ Anapest

(lat. *anapestus)*

Anapestul este piciorul metric trisilabic, având a treia silabă purtătoare de accent.

(*infra* – ritm)

▲ Anaforă

(lat. / gr. *anaphora*, „ridicare“; cf. fr. *anaphore*)

Anafora ca figură de stil este o repetiție lexicală constând în realizarea unei simetrii prin reluarea unui cuvânt în poziție inițială, ori din poziția inițială în poziția finală a unui vers / rând, opunându-se epiforei.

(Exemple: anaforizarea termenului *insensibil:* «...dăltuiesc și moartea din oase, / *insensibil,* printre zâne cu amfore smălțuite în creștet, / *insensibil,* între norii

semințelor de mac din culturile noi, / *insensibil,* sub meșele aurind, fluturate de peșteri, / atent doar la acul hieroglifei – de grangur ciugulită –, / acul în care păianjenul pus-a fir, / implântându-l în osia roții cerești, de safir...!» – *Sculptor împotriva morții...* / TVerb, 52*;* sau ca în simploca – *infra* – alcătuită din anafora *era lemnul* „combinată“ cu epifora *mu:* «*Era lemnul* ochiului, *mu; / era lemnul* sternului, *era lemnul* coloanei / vertebrale, *era lemnul* nasului, *mu; /* era lemnul călcâiului, *mu; / era lemnul* gurii, *era lemnul* frunții-obadă, / *era lemnul* coapsei, *mu; / era lemnul* limbii, *mu; / era lemnul* glotei, vioara-*mu; / era lemnul* peșterii / violate, *era lemnul* bradului-mireasă, / *era lemnul* crucii-*mu; / era lemnul* cerbului, *mu; / era lemnul* vulturului, *era lemnul* crapului / cu solzii-securi, lângă *lemnul* gândului, *mu: /* de ce l-ați pierdut pe *Lemn*, de ce l-ați exilat / pe *Mu*, tăindu-vă nunta, dragi elemente / prim-conducător-tetra-dice, / iubită *Apă, Aer*-psihi-*mu*, dragă *Focule*, / îngenunatule *Pământ* ... ?!?» – *Odă lemnului, sau cântec pentru elementul mu, în* *TFulg, 94; «În veci* iubi-o-vei, *în veci* / Va rămânea departe» – *Dacă iubești fără să speri* de Mihai Eminescu).

▲ Androgin

(gr. *androginos*)

Prin *androgin* se înțelege o făptură fabuloasă, bisexuată, înfățișându-se ca un „om dublu“, cu puteri periclitând poziția olimpică a zeilor, ceea ce a atras hotărârea lui Zeus de a înjumătăți – pe cale chirurgicală – astfel de ființe, anihilându-le capacitatea / forțele, dându-le puteri umane, bineînțeles, sub rezerva, sub amenințarea unei noi înjumătățiri, „înjumătățirea jumătății“, în caz de nesupușenie față de tronurile divine.

Descrierea sacrului eveniment chirurgical olimpic o datorăm lui Platon («Banchetul», 190 a – e / 191 d): «Trei genuri de oameni au ființat la-nceput, nu ca azi: bărbat și

femeie; era și-al treilea sex, având câte ceva comun cu fiecare din celelalte do-uă. Astăzi doar numele a mai rămas dintr-însul; ființa însăși a dispărut. Acest gen se numea pe-atunci androgin, căci și înfăți-șarea lui conținea, ca numele, câte o parte de bărbat și femeie. Acum numele său nu-i altceva decât o poreclă aruncată cuiva spre a-l jigni. Afară de asta, întregul corp al fiecărui om era de o înfățișare rotundă; spatele și coastele în formă de cerc. Aveau patru mâini și tot atâtea picioare. Aveau și două chipuri, exact la fel, așezate pe un gât rotund, un singur cap, pe care erau așezate cele două fețe opuse una alteia, patru urechi, două orga-ne de procreație și, în sfârșit, toate celelalte pe care, prin compa-rație cu acestea, le puteți lesne reconstitui. Umblau drept, ca noi, și se-ndreptau în orice direcție ar fi dorit s-o apuce. Când însă voiau să iuțească pasul, se sprijineau consecutiv pe cele opt membre și-și luau fuga într-o grăbită rostogolire, întocmai ca ăi de fac tumbe, căzând mereu în picioare. Iată acum și cauza pentru care aceste trei genuri de oameni se deosebeau între ele. Sexul bărbătesc era, dintru început, pruncul Soarelui, cel femeiesc – al Pământului, iar ambigenul – al Lunei, căci și ea se împăr-tășește din Soare și Pământ. Acești oameni aveau formele rotun-de și mișcările circulare, ca ale părinților. Hărăziți cu o putere și-o vlagă miraculoasă, cu o trufie fără de margini, întocmai cum spune Homer despre Efialte și Otus, ei s-apucară să se suie-n cer ca să se înstăpânească pe zei. Atunci Zeus și ceilalți zei s-au sfătuit ce trebuie să facă, și nu erau în stare să ia o hotărâre. Nu era cazul, în adevăr, nici să-i ucidă, nici – trăsnindu-i ca pe giganți – să șteargă de pe fața pământului neamul lor. Așa ceva ar fi însemnat pentru dânșii să desființeze onorurile și da-niile ce le vin din

partea oamenilor. Dar nu le puteau ierta nici cutezanța. După oarecare gândire, Zeus se hotărî în sfârșit. Luând deci cuvântul, zise: „Cred c-am găsit mijlocul de a sili pe oameni să-și curme nesăbuința. Îi voi face mai slabi. Iată, am să-i tai în două pe fiecare și-au să se facă pe dată mai nepu-tincioși; ba ne-or fi și mai spornici, din cauza numărului mai mare. Și vor umbla drepți, pe două picioare. Dar dacă și așa se vor arăta cutezători, nevoind să se potolească, iarăși am să-i tai în două – zise dânsul – ca să umble pe-un singur picior, sărind ca șchiopii.“. Spunând asta, Zeus tăie în două pe oameni, cum tăiem noi scorușele pentru a le pune la uscat, sau cum despică unii ouăle cu firul de păr. Cum îl făcea pe câte unul în două, îi și poruncea lui Apolo să-i întoarcă fața și-o jumătate a gâtu-lui spre partea unde era tăietura, pentru ca omul, văzând-o, să devină mai modest. Cât privește celelalte părți, Zeus porunci lui Apolo să le vindece. Apolo întoarse atunci fața; și, cum strângi la gură o pungă, așa adună el toate pelițele, peste ceea ce nu-mim acum pântec. N-a lăsat decât o deschizătură, strânsă în mijlocul burții, într-un punct ce se numește buric. Netezi și cele-lalte cute, destul de multe, întocmi pieptul, folosindu-se de-o u-nealtă asemenea celeia pe care o întrebuințează cizmarii spre a netezi pielea încălțămintelor pe calapod. Nu lăsă decât prea pu-ține crețuri în preajma pântecelui, lângă buric, pentru a păstra doar amintirea vechii pedepse. De vreme ce ființa era tăiată în două, fiecare jumătate dorea să se alipească jumătății celeilalte. Se prindeau în brațe și se strângeau atât de tare, că-n dorul lor de contopire uitau de mâncare și de tot, devenind incapabile pentru oricare treabă, întrucât una fără alta nu mai vroia să se apuce de nimic. Când una dintre jumătăți murea, partea rămasă singură căuta împreunarea cu altă jumătate părăsită, fie că dă-

dea peste jumătatea unei femei întregi (ceea ce noi numim astăzi „o femeie“), fie că era jumătatea unui bărbat. Rasa mergea înain-te spre stingere. Atunci Zeus se milostivi de neamul omenesc și inventă alt leac. Strămută în față organele creatoare, căci până aici oamenii le aveau în partea dinafară. Ei zămisleau și nășteau nu prin conlucrarea acestor organe, ci în pământ, ca greierii. Mu-tându-le Zeus în față, nașterea s-a făcut de-acum încolo numai printr-însele: bărbat cu femeie. Datorită acestei orânduieli, dacă bărbatul se unește cu o femeie, zămislește; și astfel, neamul se păstrează. (...) Eros este cel ce împreunează frânturile vechii naturi; el își dă și osteneala să facă din două ființe una singură; el încearcă să vindece nefericirea ființei umane» (PB, 36 – 39).

▲ Antiroman

(cf. fr. *antiroman*)

Prin *antiroman* este desemnat acel „soi de roman“ în care autorul avangardist „vrea să explice totul înainte de a fi înțeles ceva“ din cosmosul nostru cel de toate zilele.

▲ ● Antiteză

(cf. fr. *antithèse* < gr. *antithesis,* „opoziție“)

Antiteza este figura de stil care constă în proiectarea a două entități / elemente în antonimie, în „panoul central“ al unei poeme, al unei opere, în general, încât să se pună reciproc mai bine în lumină.

Prin antiteză, se reliefează mai adânc „opoziția“ dintre do-uă personaje, situații, idei / concepte, fapte etc. Romanticii ape-lează adeseori la antiteză; amplele construcții poematice eminesci-ene sunt concepute în planuri / tablouri în antiteză: planul telu-ric și planul

celest, în «Luceafărul», planul istoriei de aur a nea-mului și planul prezentului epigonic, în «Scrisoarea III», în «Epigonii» etc. Antiteza se poate ivi chiar și la nivelul celor mai mici unități poetice: în titlul unui poem (la Mihai Eminescu: *Împărat și proletar, Înger și demon, Venere și Madonă* etc.), într-un vers («*Ea* un înger ce se roagă – *El* un demon ce visează; / *Ea* o inimă de aur – *El* un suflet apostat...») etc. „Lucrarea în materie sensibilă“ a antitezei se desfășoară „fără frontiere“, de dinainte de zorii homerici ai poeziei, până în lirica de azi, după cum dovedește și *Sonetul Verdelui Împărat (ori psalmul elementului Apă),* aflat în volumul tipărit în anul 2002, «Ultimele poeme hadronice» de Ion Pachia Tatomi-rescu, un sonet-antiteză, surprinzând permanentul, nețărmuritul, sisificul asediu al *vegetalului / viului* în priveliștea *mineralului,* din credin-ța într-o cosmică nuntă a elementelor: «Doar apă-mpărătească-mi urcă-n vine – / ea speră chiar și-n clipa de cenușă / să mai deschidă vieții înc-o ușă, / ori să-mblânzească durele destine... // La toate-i clorofila jucăușă / ca sângele fierbinte din feline, / însă cu meandre pure, opaline, / într-o domesticie ce-năbușă // betoanele armate și asfaltul, / abisul mucezit, ori creasta cruntă, / deșertu-ngenunărilor, înaltul... // Da,-n lumea noastră infinit-măruntă, / doar Împăratul Verde – și nu altul – / ne-nrăză-rește-n cosmica lui nuntă...» (TUph, 46).

▲ Antropomorfism / antropocosmism
(gr. *anthropos*, „om“ + *morphé*, „formă“ / *kosmos*, „univers“ + suf. *-ism*)

Antropomorfismul / antropocosmismul desemnează o concepție religioasă arhaică (politeistă / monoteistă), potrivit căreia forțele (fenomenele) / obiectele cosmosului arhaic – zeități, Dumnezeu, îngerii, eonii / spiritele, stihiile, Soarele, Luna, stelele, pământul, munții etc. – au

„trăsături umane“, au chip de om, îndeosebi, de craniu, sediu al sufletului universal.

În mitologia pelasgo-thraco-dacă / valahă (dacoromână), de pildă, *muntele,* aparținând „seriei a treia de divinități“, este antro-pomorf, având: „creier“ („creierul muntelui“), „ochi“ („ochiul mun-telui“, „gură“ („pe-o Gură de Rai“), „nări“ („nările muntelui“), „cioc“ / „ghion“ („ciocul / ghionul muncelului“), „picior“ („pe-un picior de plai“), „vestimentație“ („poalele muntelui“) etc.; totodată, munții sunt și „marii preoți“ («preoți – munții mari / paseri – lăutari...» – *Pe-o Gură de Rai*). În poemul *Gemenii,* de Mihai Eminescu, se înrăzărește un sublimat antropocosmism zalmoxian: «Cu glasul lui ce sună adânc, ca de aramă, / El noaptea cea eternă din evii-i o recheamă, / Arată cum din neguri cu umeri ca de munte / Zalmoxe, zeul vecinic, ridică a sa frunte / Și decât toată lu-mea de două ori mai mare, / Își pierde-n ceruri capul, în jos a lui picioare, / Cum sufletul lui trece vuind prin neagra ceață, / Cum din adânc ridică el universu-n brață, / Cum cerul sus se-n-doaie și stelele-și așterne, / O boltă răsărită din negure eterne, Și decât toată lumea de două ori mai mare / În propria lui um-bră Zalmoxe redispare, / „Priviți-l cum stă mândru și alb pe-nal-tu-i jeț !“ / El îmflă răsuflarea vulcanului măreț, / Dacă des-chide-n evii-i el buza cu mânie / Și stelele se spulber ca frun-zele de vie; / El mână în uitare a veacurilor turmă / Și sorii îi negrește de pier fără de urmă...» (EP, II, 77).

▲ Apolinic
(de la zeul *Apollo*)

Prin *apolinic* este desemnată categoria estetică în antonimie cu dionisiacul, categorie prin care se relevă „apetit pentru imaginea frumoasă, pentru forma

armonioasă“, „autocontrol olimpic și viziune optimistă“, „reverie azură și lumi-nozitate“, „seninătatea contemplativă“, „simț al măsurii / echilibrului“, „simțul perfecțiunii, absolutului“, „străpânire a pasiunilor“, „unitate, rigoare, limpiditate de gând / suflet“ etc.

Această categorie estetică legată de zeul Soarelui / Armo-niei, Apollo, a fost „detectată“ de Nietzsche, coexistând, ori în complementaritate dionisiacului, și lansând-o prin «Nașterea trage-diei din spiritul muzicii», în anul 1872.

▲ Aporie

(cf. gr. *aporia*, „dificultaate“)

Aporia desemnează un soi de antinomie / pradox, constând într-o pro-blemă „dificil / imposibil de soluționat“, în plan metafizic, dar capabilă să pună în evidență – latent, intuitiv – caracterul contradictoriu-dialectic al existenței, al cunoașterii etc.

Celebre sunt aporiile lui Zenon Eleatul (aprox. 490 – 430 î. H.), care tratează mișcarea din punct de vedere dialectic; Ze-non nu a negat mișcarea ca „senzorială certitudine“; problema privește „adevărul mișcării“; (1) *cel ce se deplasează spre o țintă trebuie mai întâi să parcurgă jumătatea drumului către aceasta; și apoi, de la această jumătate, iarăși jumătatea acesteia (adică „jumătatea jumătății“), și astfel, la infinit;* desigur, mișcarea este esen-ța spațiului / timpului; conceptualizând, mișcarea exprimă „forma unității între negativitate și continuitate“; dar continuitatea / discontinuitatea nu sunt esențe; (2) *Achile nu va ajunge broasca țestoasă*; bineînțeles: parcurgând mai întâi jumătatea, apoi jumătatea jumă-tății etc.; Aristotel consideră că o poate ajunge dacă i se permite „să treacă limita“; Hegel consideră acest răspuns „just“, conținând „totul“; (3) *săgeata care zboară e în repaus*; această aporie a săgeții se tâl-măcește în faptul că unitatea rezidă în

identitatea contrariilor; jumătatea „egalează“ dublul: „mișcarea măsurată“ raportată la „corpul nemișcat“ și „în comparație cu corpul care se mișcă în direcția inversă“ etc.

▲ Argou
(cf. fr. *argot*)

Argoul este un mod de exprimare nonliterar, specific anumitor grupuri sociale „certate cu legea“ și cu „codul manierelor elegante“ – grupuri alcătuite din vagabonzi, delincvenți, dar și din elevi, studenți, militari ș. a. –, care și-au format un „vocabular special“, cuprinzând cuvinte „cu sensuri deturnate“, din limba co-mună, ori din sfera regionalismelor, neologismelor etc., după un „cod propriu-în-criptat“, cu „înțelesuri“ fără vreo legătură cu sfera lor propriu-zisă, încât să fie „de nebănuit“ îndeosebi celor ce reprezintă autoritățile, ori celor ce au legături cu autoritățile.

Argoul are două funcții: de a încifra conținutul unui mesaj și de a diferenția „grupul social respectiv“ de majoritatea celor-lalți vorbitori. Din pitorescul „vocabular“ argotic spicuim: a cior-di, a mangli, a șuti (toate trei cu sensul de „a fura“), babac, „părinte“, Bacu, „Examenul de Bacalaureat“, bicicletă, „ochelari“, bilă, „cap“, bostan, ;cap“, bosu-mare, „directorul“, bosu-mic, „direc-torul adjunct“, broască, „poșetă“, casma, „mână“, ciripitor, „denun-țător“, curcan, „polițist“, denghi, „bani“, devlă, „cap“, dirig, „diri-ginte“, dirigă, „dirigintă“, fasole, „dinți“, felicitare, „ordin de con-centrare“, fetiță, „mitralieră“, frunză, „profesoară de botanică / biologie“, găină, „pălărie“, gagiu, „individ“ / „iubit“, hard, „creier“ / „cap“, icre, „bombe“, limbă, „informator al poliției“, lovele, „bani“, mălai, „salariu“ / „bani“, mardei, „bani“, mate, „matema-

tică“, mișto, „foarte bun / frumos“, mititica, „pușcărie“, pârnaie, „oală de pământ“, parai, „bani“ (< de la para, parale, monede din vremea Imperiului Otoman), profă, „profesoară“, sticlete, „poli-țist“, șase !, „atenție !“, șucar, „frumos“, tigvă, „cap“, universi-tate, „închisoare“ etc. (cf. CDobMD, 38).

Pentru cei ce reprezintă „paria“ într-o societate, argoul se prezintă cu „funcția“ unei „măști de protecție“, în vreme ce la elevi, la studenți, la militarii în termen, „pare a se justifica“ prin nonconformism, prin „dorința juvenilă de a epata“ etc.

Scritorii de mare talent, încă din cele mai vechi timpuri, au știut să valorifice (pentru „coloritul mediului social“, pentru „atmosferă“ etc.) potențialul stilistic argotic: Petroniu («Satyri-conul»), Fr. Villon («Balade»), T. Arghezi («Sici, bei“ – v. *infra,* text literar), Miron Radu Paraschivescu («Cîntice țigănești» – v. *infra,* text literar), E. Barbu («Groapa»), N. Stănescu («Argotice). „Lamentația (de dor și of)“ a unui Gică, la cârciuma Calul Bă-lan, grație „măiestriei“ / capacității stănesciene de a rafina / su-blima „argoticele“, capacitate datându-se din orizontul zilei de «joi, 12 mai 1955», trece într-un admirabil „text liric-burlesc-bala-desc“: *Zicea că i-am vrăjit nasol, / că fac mișto la parastase / ... mă tot miram ce-o gâdilase / de-a dichisit-o-n ochi un trol. // Și mi-a suflat-o, mă... de-a gata, / călca-i-ar dricu' arătarea... / Cântai, cântai, dar vezi, cântarea / mi-a încălzit doar beregata. // Mă arde sub cămașă coasta, / mă seacă dur, prea dur, abrașa, / sau bă... m-o fi durând cămașa / și eu nu știu nimic de asta. // Sunt șmecher, eu ? Eu, mă ? Ce zici... / C-așa-mi turnă la-nghesuială... / Dar vezi, m-am prins: e pe gineală, / c-o arde-n muscă d-un carici. // M-a uns cu găinaț de zână / și tocmai cine... O cartoafă, / o ștoalfă talciocară, oafă... / Ei și ? De-o gâdilă... rămână ! // Ochitul, vorbele îi put, / Dar dă-o-n suflet de gagică / .... / Ai oasele la tine, Gică ? / Te fac pe zece un barbut...* (Nichita Stănescu, «La Calul Bălan, cârciumă și han» – SArg, 47).

▲ Arhaism

(cf. fr. *archaïsme*)

Prin *arhaism* este desemnat orice cuvânt care a avut „un bun circuit în epoci mai vechi ale unei limbi“, dar care a ieșit „definitiv“ din „circuitul actual“ al respectivei limbi, nemaifiind necesar decât în scrierile care se încearcă în reconstituirea istoriei, iar *clasa / categoria lexical-fonetic-stilistică a arhaismelor*, în antonimie cu clasa neologismelor, *cuprinde fonetisme, cuvinte sau construcții (locuțiuni, expresii, îmbinări sintactice) învechite, „ieșite din uz“* etc.

Scriitorii mai utilizează – „în doze bune / suportabile“, nu „sufocante“ – anumite arhaisme, într-ale lor romane, nuvele și po-vestiri istorice, spre a da impresia de „arhaic“, „de epocă veche“. Din sfera arhaismelor, semnalăm: agă („șef de poliție“), brâncă („mână“ – conservat în expresia „a sta pe brânci“, în verbul a îmbrânci etc.), broancă (numele arhaic, pelasgo-thraco-dacic al con-trabasului), flintă („pușcă“), a hi / hire („a fi“ / „fire“), pitar („șef al aprovizionării Curții Domnești cu pâine“), spătar („șef al armatei“) etc.

▲ Arhetip

(lat. *archetypum,* „modelul dintâi“)

Prin *arhetip* este denumit „modelul originar“, „esențialul / substanțialul în materie sensibilă“, pentru lucruri, ființe, fenomene etc., ilustrând imaginea tipică în funcții „modelatoare“, „organizatoare“, purtătoare de „energie ancestronică“.

Potrivit *teoriei civilizațiilor arhetipale și interferențiale* (lansată în 1980 – cf. TOip, 11), *civilizațiile arhetipale* au apărut în bazinele fluviilor fundamen-tale ale planetei – *civilizația pelasgo-thraco-dacă,* în bazinul Dunării (din orizontul anului 8175 î. H.), *civilizația asiro-babiloniană,* în bazinul Ti-grului și

Eufratului, *civilizația egipteană,* în bazinul Nilului etc. –, în-cepând să „emită“ / „propage“ în cercuri-„valuri“ concentrice ele-mentele culturale / civilizatorii; în locurile de interferență ale a-cestor valuri culturale / civilizatorii au apărut, firește, *civilizațiile in-terferențiale: civilizația elină* (sau greacă) – la interferența valurilor cultu-rale / civilizatorii pelasgo-thraco-dace, egiptene și asiro-babiloniene, *civilizația imperial-romană* etc.

▲ ● Artă poetică

(lat. *ars poetica*; fr. *l'art poétique*)

Ars poetica, sau *arta poetică,* ori *poetica* – un concept cu normativ caracter, specific esteticii – desemnează un ansamblu de norme / reguli privind „nașterea“ / „facerea“ poeziei, ori, în general, tehnica literaturii – cu abordări dinspre genuri / specii literare, dinspre prozodie, figuri de stil, compoziție, stilistică –, în funcție de doctrinele / dogmele curentelor înregistrate în plan diacronic: clasicismul, romantismul, realismul, parnasianismul, simbolismul, expresionismul, suprarealismul, dadaismul, paradoxismul etc.

Prima *Poetică* a fost semnată de Aristotel, în orizontul anu-lui 330 î. H., axându-se pe conceptul de *mimesis* («arta – imitare a naturii»). Alte celebre arte poetice – pentru literaturile antice – au ca autori pe Horațiu *(Epistola către Pisoni),* Quintilian ș. a. Pentru ilustrarea principiilor estetice ale clasicismului, celebră este *Arta poetică* de Nicolas Boileau (1636 – 1711), din anul 1674: *...Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire / Din ea luați frumosul, și-a artei strălucire. // Dar noi ce ne supunem la legea rațiunii, / Vrem arta să îndrepte și-un mers al acțiunii; / Un loc, o zi anume și-un singur fapt deplin / Vor ține pân' la urmă tot teatrul arhiplin. // (...) // Fii clar, concis și sprinten în orice povestire.* (v. *infra,* clasicismul).

Literatura română a fost înzestrată cu arte poetice de C. Conachi («Meșteșugul stihurilor românești»), Ion Heliade Rădu-lescu («Regulile sau Gramatica poeziei»), Eminescu ș. a. O veri-tabilă *ars poetica a romantismului*, poate, cel mai important *manifest poetic* din secolul al XIX-lea, se află în *Epigonii* de Mihai Eminescu (po-em datând din 15 august 1870). În prima parte a amplului poem-manifest, poetul elogiază «zilele de-aur a(le) scripturelor române», din epocile anterioare, cu «poeți ce-au scris o limbă ca un fagure de miere», spre a releva, prin antiteză, în partea a doua, epigonismul contemporanilor săi, «simțiri reci, harfe zdrobite, / mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte, / măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic», fără credință în ceva, pentru care Dumnezeu este o «umbră», pentru care Patria este «o frază» etc. În scrisoarea însoțitoare a poemului-manifest, *Epigonii,* către Iacob Negruzzi (de la revista «Convorbiri literare»), Emines-cu ne încredințează: «Ideea fundamentală e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri și lucrarea noastră trezită, dar rece... Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriu, cum Shakespeare credea în fantasmele sale... Comparațiunea din poezia mea cade în defavorul generației noi și – cred – cu drept».

Tudor Arghezi este autorul a numeroase arte poetice: *Testa-ment, Rugă de seară, Incertitudine, Epigraf, Flori de mucigai, Cuvânt, Poetului necunoscut, Horă de poeți* etc. În „fruntea“ volumului de debut, *Cuvinte potrivite*, din anul 1927, Tudor Arghezi și-a pus cea mai interesantă / valoroasă dintre artele sale poetice, *Testament,* un poem esențial pentru între-gul său program estetico-literar realist. În „deschiderea“ *Testamentului* arghezian, *cartea* – ca bun testamentar transmis fiului – se relevă simbolic în

treaptă întru cunoaștere veridică, în prim-hrisov «al robilor cu saricile pline de oseminte» „vărsate“, „transferate“ în ființa poetu-lui. Tatăl-poet lasă moștenire fiului nu orice fel de carte, ci *cartea-tezaur* întru cunoaștere *a neamului său din temelia piramidei sociale,* carte oglindind «seara răzvrătită» a strămoșilor ce au urcat «pe brânci», prin „râpile“ / „gropile adânci“ ale istoriei. Rostul cărții este clar expus: *Ca să schimbăm, acum, întâia oară, / Sapa-n condei și brazda-n călimară.* De aceea, *Bătrânii-au adunat, printre plăvani, / Sudoarea muncii sutelor de ani.* În astfel de carte argheziană, destinată celor din baza pira-midei sociale, «urmașilor stăpâni», nu robi ca până acum, răsar «cuvinte potrivite și leagăne...», desigur, «din graiul lor cu-ndem-nuri pentru vite». Arta poetică argheziană constă în *valorificarea, rafinarea, sublimarea* tuturor *elementelor ce intră în sfera realită-ții pure, neînfrumusețate romantic, sămănătorist* etc., îndeosebi, a elementelor *ce aparțin apoeticului, urâtului, grotescului, infernalu-lui / monstruosului* etc.: *Făcui din zdrențe muguri și coroane. / Veninul strâns l-am preschimbat în miere, / Lăsând întreagă dulcea lui putere. / Am luat ocara, și torcând ușure / Am pus-o când să-mbie, când să-njure.* (v. TTAdir, 75 sqq.).

La Octavian Goga întâlnim o artă poetică mesianic-poporanistă chiar în „deschiderea“ volumului de *Poezii,* publicat în anul 1905; este vorba despre poezia *Rugăciune.* Lamura mesianismului se relevă nu numai în *Rugăciune,* ci și în *Mărturisiri literare,* din anul 1932: «Eu, grație structurii mele sufletești, am crezut întotdeauna că scriito-rul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care fil-trează durerile poporului prin sufletul lui și le transformă într-o trâmbiță de alarmă. Am văzut în scriitor un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat... Am văzut în scriitor un semă-nător de credințe și un semănător de biruințe.».

Volumul de debut în poezie al lui Lucian Blaga, *Poemele luminii* (1919), se deschide cu o remarcabilă „ars poetica“ a expresionis-mului, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii,* în care se oglindește și faimoasa potențare a misterului, exprimată totodată și în registrul aforis-mului, din *Pietre pentru templul meu* (din același an): «Câteodată, datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adâncim așa de mult încât să-l prefacem într-un mister și mai mare». Rostul / misia poeziei expresioniste, rod al luminii cunoaș-terii „luciferice“, ori „paradisiace“, este *schimbarea a tot ce-i neîn-țeles* în «ne-nțelesuri și mai mari», *prin iubire* de «flori și ochi și buze și morminte»; enumerarea nu este întâmplătoare, căci realul vizat prin sinecdocă are patru cardinale repere: *floarea* – ca punct inițial, „epifanic“, „primăvară“, sau „vară“, ori „toamnă“, cu fra-granța vieții; *ochiul* – bază a receptării întru reflectare, întru cu-noaștere de orizonturi***;*** *buzele* – „treaptă“ a senzorialului / carna-lului, „garoafă“ a rostirii, a exprimării sinelui etc.; *mormântul* – punct terminus al vieții, loc al ocultării, al trecerii din «Țara-cu-Dor» în «Țara-fără-Dor», spațiu al metamorfozelor *ens*-ului uman, al „transcenderii“ etc. *Catharsis*-ul blagian este rezultatul trăirii în tot mai «largi fiori de sfânt mister», condiție *sine qua non* a poeziei expresioniste.

Poezia *Din ceas, dedus...,* «compusă în toamna lui 1929, utili-zând un material poetic din 1920», cu care se deschide volumul *Joc secund,* publicat de Ion Barbu în 1930, și poezia secundă a acestui volum, *Timbru,* mai întâi «apărută cu titlul *Apropiat,* în *Sburătorul*, din noiembrie 1926» (BPoe, 154 sq.), se constituie într-o barbiană artă poetică hermetic-parnasiană, „în două părți“: I («Din ceas, de-dus*...»):* *Din ceas, dedus adâncul acestei calme creste,*

/ Intrată prin oglindă în mântuit azur, / Tăind pe înecarea cirezilor agreste, / În grupurile apei, un joc secund, mai pur. // Nadir latent ! Poetul ridică însumarea / De harfe resfirate ce-în sbor invers le pierzi / Și cântec istovește: ascuns cum numai marea, / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi. (BPoe, 154); II («Timbru»): *Cimpoiul veșted luncii, sau fluierul în drum, / Durerea divizată o sună-încet, mai tare... / Dar piatra-în rugăciune, a humei despuiare / Și unda logodită sub cer, vor spune – cum ? // Ar trebui un cântec încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare; / Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.* (BPoe, 155).

Cu privire la „prima parte“ de „ars poetica“, *Din ceas, dedus...,* George Călinescu evidențiază că «hermetismul lui Ion Barbu e adesea numai filologic», cele două catrene din „deschiderea“ *Jocului secund* fiind «o cugetare clară, în limbaj dificil, arta poetică a liri-cului: Poezia *(adâncul acestei calme creste)* este o ieșire *(dedus)* din contin-gent *(din ceas)* în pură gratuitate *(mântuit azur),* joc secund, ca imagi-nea cirezii resfrântă în apă; e un nadir latent, o oglindire a zenitului în apă, o sublimare a vieții prin retorsiune» (CILR, 892). Desigur, această primă parte a artei poetice barbiene grăiește despre faptul indiscutabil că *Poetul* și *Poezia* aparțin sferei *ceasului*, adică prezentului, la mijlocul axei spațio-temporalității, în vecto-rizare paradoxist-geometric-lirico-semantică, între *polul plus* („plus-infi-nit“), al realului / istoriei, al cosmosului nostru, sugerat de *calma creastă,* zenitul, și *polul minus* („minus-infinit“), simetric, constituit de *adâncul...,* «nadirul latent», sau „creasta inversă“, „ca o piramidă cu vârful în jos“. Este infinitul cunoașterii în plan diacronic, istoria *ens*-ului uman, devenirea Ființei, însemnând evoluție între două „repere“ de care suntem conștienți ca *grupuri ale apei* (se știa și în perioada interbelică faptul că, la moarte, un corp uman de o sută de kilograme, prin incinerare, se transformă în două kilo-grame de cenușă, restul evaporându-se, „fiind apă“ / „compuși ai apei“; astfel, se

deduce ușor că ființele umane sunt sublime „gru-puri ale apei“). *Poezia pură, jocul secund,* rețea de cristale ale Logosului, când se îneacă / dispare „animalitatea planetară“ / „spiritul de turmă din junglă“ («cirezile agreste») prin „umanizare“, în «gru-purile apei», are menirea ca, din prezent / «din ceas», să oglin-dească măreția lumii, «calma creastă», zenitul, dar și opusu-i, «nadirul latent», să-i deducă întreaga istorie / viață, spre a pro-iecta-o în sfera înaltă a spiritului sacru, «în mântuit azur», chiar „tăind“ nodul gordian existențial ca Alexandru Macedon. Numai astfel «Poetul ridică însumarea de harfe resfirate», sumă de trăiri și „harfe“ (metonimie / sinecdocă: Poet / Poezie) ce pot fi pier-dute în „sborul invers“, „zborul“ dinspre tinerețe spre bătrânețe, dinspre viață spre moarte, dinspre lumină spre întuneric; numai în acest chip istovitor, trăind / cunoscând profund marea vieții, se naște veritabila poezie, pura poezie, asemenea transparentelor meduze ivindu-se dintr-o foșnire mătăsoasă a clorurii de sodiu.

În *Timbru,* se continuă „ars poetica“ parnasiano-hermetică bar-biană; *cimpoiul* și *fluierul* (metonimie / sinecdocă: Poet / Poezie) sunt instrumentele specifice rapsozilor pelasgo-daco-thraci / valahi (da-coromâni-arhaici), întregului neam al orfeicilor; misia Poetului / Poeziei este de a cânta «durerea divizată», durerea lumii întregi din fiecare *ens / ins* al ei; dar nu numai omul este demn de cân-tare, ci și «piatra în rugăciune» („statuile“), «a humei despuiare» („arta ceramică“), natura întreagă, «unda logodită sub cer», adică toată creația dumnezeiască. Poezia trebuie să fie «cântec încăpă-tor», atoatecuprinzător, ca «foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare», ori ca imnul edenic al îngerilor din clipa în care Dumnezeu a făurit pe Eva din coasta bărbătească a lui

Adam. *Poezia pură* în accepțiunea barbiană se vrea *holo-cântec*, ori *cântare a Genezei,* a întregului cosmos.

Prima *ars poetica* a paradoxismului, *Peristylium, angajând holopoemul* („poemul perceperii *întregului cosmic* din care suntem *parte*“), a fost publicată în revista craioveană, «Ramuri», din 15 septembrie 1966, de un reprezentant al disipativ-grupului: «La țărmii frene-ziei și în solstițiile sale, trăirile s-au condensat, echilibrând în-drăzneala cu fortăreața chiar în momentul când Praxiteles și-a terminat proiectul sub chenarele privirilor Frineii. ... *Poezia* este imensul miraj al sevelor efervescente ce traversează sufletul de la imperceptibil la grandiosul obiectiv, de la atom la sistemul solar, de la sămânță la plantă, de la gâlgâitul izvorului de munte la imensele scurgeri oceanice, de la substanțele întunericului la ger-menii luminii, de la căutarea inertă la descoperirea sacadată. ... Că totuși, când pipăi săgețile graiului, vreau să-mi proptesc mâna pe umărul Parângului, să strig, să mă fac auzit de toată lumea, să dau drumul cântecelor / încântecelor mele – păsări sincere de aur – să zboare-n largurile câmpurilor, fertilizându-le; dar încă o dată: *habent sua fata...* ... *Poezia* este explozia sentimentului extrem al poetului. / Nu vreau să fac nici *ars poetic*, nici paradă. / Nu-mi stă-n fire asemenea lucru, ci, mai degrabă, / permiteți-mi să scot baltagul / de crom și fulgere, / potrivit vârstei mele, / să tai munților / pintenii țanțoși, / de lângă periferia / senti-mentelor, / de lângă călcâiele / unde zvâcnește artezian / sângele inimii / modeste, nobile, / să trăsnesc / coifurile-mbâcsite / de egoism...!» (TPer*, 14). În «Operele imperfecte» (1979), Nichita Stănescu a publicat și poezia *Evocare,* surprinzând un aspect fundamental al esteticii stănesciene, revolta sublimă a *semnificantului* împotriva *semnifi-catului,* modul în care *semnificantul* „atrage“, „naște“

semnificatul, ori – după cum ne încredințează în alt context (cf. SSubl, 11) chiar poetul – *chipul decurgerii materiei din Cuvânt.* În «Evocare», e vorba despre *proaspăt-năs-cuta Poezie,* identificându-se în *iubirea absolută* a protagonistului liric: «Ea era frumoasă ca umbra unei idei – / a piele de copil miro-sea spinarea ei...». Două dimensiuni lirico-semantice se evidenția-ză: cea *concretă,* descrierea Iubitei / Poeziei, palpabilă, corporală, și cea *abstractă,* a ideii, a umbrei ideii. Desigur, ca și la nou-născut, ființarea poeziei se certifică prin strigăt, dintr-o „limbă moartă“, în numele unei dialectici a viului. În catrenul al doilea suntem atenționați asupra reperelor / dimensiunilor imponderabile: „ea nu avea greutate“, fiind ca aerul respirat; dar are gust ca sarea atât de „slăvită la ospețe de barbari“; e vorba de un „os-păț al spiritului“, la care se consumă Poezia, „sarea tuturor marilor idei“. Se mai prezintă cu două fețe, mai mult decât „ia-nusbifrontice“, una „râzândă“ și cealaltă „plângândă“ cu lacrimi mari. În distihul „conclusiv“, Nichita Stănescu reia aserțiunea-vers din „deschidere“, în care substituie ideea cu gândul – «ea era frumoasă ca umbra unui gând» –, idee / gând proiectat(ă) ca într-o cosmogeneză, ca într-o naștere a pământului „între apele primordiale“: «Între ape, numai ea era pământ.» (v. TEv, 90 sqq.; cf. TSp, 107 / 155 sqq.).

▲ Asonanță

(lat. *ad sonare*, „a suna“; cf. fr. *assonance*)

Asonanța ca figură de stil / sunet este o repetiție ce constă în reluarea vocalei accentuate din finalul a două sau al mai multor propoziții / versuri.

Considerată un „surogat de rimă“ / „rimă imperfectă“, poe-zia cultă, în majoritatea cazurilor, evită asonanța. Din infinita-tea de exemple, reținem: «Pe Argeș în j*o*s / Cu turma ai f*o*st. / ... / Și mereu lucr*a*. / Zidul

se sui*a* / Și o cuprinde*a*...» (*Monastirea Argeșului*); «Trecând pe strada t*a* / Pe care nimeni n-o mai știe / Al nopții foșnet evoc*a*: / – Filosofie ! // Încet, un paznic fluier*a* / Poema-atâta de târzie... / Pustiul nopții evoc*a*: / – Filozofie !» (*Demult* de G. Bacovia).

Dar la Eminescu, într-un catren, găsim și o asonanță savantă „de rangul trei“: sunetul / litera *(e)* se reia prin cuvântul „de rimă“ de trei ori (as*e*m*e*n*e*); și în toată strofa, sunetul / litera e se repetă de treisprezece ori: «Nu e nimic și totuși *e* / O sete care-l soarbe, / E un adânc asemen*e* / Uitării celei oarbe.» (*Luceafărul* de M. Eminescu).

▲ Autenticitate
(cf. fr. *authenticité*)

Prin *autenticitate* – în antiteză cu academismul – este desemntată de către critica literară acea însușire a unei opere literare de a fi necontrafăcută, de a se identifica în „datul de viață trăit auctorial“, implicând ideea de „confesiune neliteraturizată“, de ecritură de tip gidean, concepută ca «reflex al libertății absolute de a fi sincer cu tine însuți» (DTL, 42).

André Gide «este mentorul european al scrisului conceput ca reflex al libertății absolute de a fi sincer cu tine însuți» (DTL, 42). În articolele teoretice ale lui Camil Petrescu despre condiția romanului, se face distincție între „autenticitatea substanțială“ (ce trebuie receptată dinspre postuma lucrare filosofică a lui Camil Petrescu, «Doctrina substanței», 1988) ca trăire în ecritură de tip proustian și „autenticitatea materială“ ca perspectivare naturalistă, ca „documentar brut“, ca „felie de viață“ etc.

▲ Autocenzură
(cf. fr. *autocensure*)

Prin *autocenzură* se înțelege acea calitate a responsabilității prin operă a unui artist în fața sa, în fața istoriei și în fața posterității, prin care eul își relevă lucrarea de „cenzor al sinelui“ întru autenticitate și progres al valorii.

▲ ● Autor

(lat. *auctor,* „cel ce pornește lucrarea“, „creator“, „făptuitor“)

Prin *autor* se înțelege o persoană care a creat o operă într-unul din stilurile funcționale: beletristic, științifico-tehnic, administrativ-juridic, publicistic, ori în perimetrul arhitecturii, muzicii, picturii, sculpturii etc.

Există și alte sensuri ale termenului: persoană care a săvârșit nemijlocit o infracțiune; *autor moral* = instigator; «persoană care transmite un drept al său alteia sau ale cărei drepturi și obligații se transmit, ca totalitate, moștenitorilor ei» (DER, I, 254 / DEnc, I, 144). Naratologia evidențiază și un „omniscient“ autor-povestitor până în epoca modernă (v. *infra* – narator).

Ilustrăm conceptul prin *zece autori români celebri din perimetrul patristicii și beletristicii:* Niceta Remesianu (aprox. 340 – 416), episcop valah / dacoro-mân, cel ce inaugurează filonul de aur al imnologiei române, cre-atorul imnului întregii Creștinătăți, *Laudă Ție, Doamne... / Te Deum laudamus...* (cf. CDCD, 102 – 111); Sfântul Dacoromân Ioan Cassian (n. la Moșia Cassie-nilor / Casian, provincia Sciția Mică / Dobrogea, România, 29 februarie 360 – m. 23 iulie 435, Marsilia-Franța), părintele *Con-vorbirilor duhovnicești* (cf. CDCD, 5 sqq.); Aethicus Dunăreanu / d'Ister (370 – 435, aprox.), realizatorul *Cosmografiei,* cel ce, aidoma înaintașilor cu *știința de a se face nemuritori* (ori *Zalmoxianismul*), a străbătut calea-spirală-planetară – cunoscând America mai devreme cu un mileniu decât Columb –, *Cosmografie*

prin care s-a transmis și alfabetul pelasgo-thraco-dac / valah, sau dacoromânesc-arhaic, din 23 de li-tere, aplicând scrierii principiul fonetic (cf. CDCD, 136 – 143); Dimitrie Cantemir (Iași, România, 26 octombrie 1673 – 21 august 1723, Dimitri-evka, Rusia), părintele „romanului“ românesc hermetic, *fabliau,* o amplă alegorie politică evmezică, *Istoria ieroglifică* (scrisă între anii 1703 și 1705), Mihai Eminescu (Botoșani, 15 ianuarie 1850 – 15 iunie 1889, București), autorul neasemuitei capodopere a romantismului universal, *Luceafărul;* Camil Petrescu (București, 9 aprilie 1894 – 14 mai 1957, Buc.), cel ce pune bazele romanului analitic și ale dramei de idei; Lucian Blaga (Lancrăm-Alba, 9 mai 1895 – 6 mai 1961, Cluj-Napoca), neîntrecut reprezentant al expresionismului european; Marin Preda (Siliștea Gumești / Teleorman, 5 august 1922 – 16 mai 1980, București), cel mai de seamă reprezentant al realismului românesc din epoca paradoxismului; Nichita Stănescu (Ploiești, 31 martie 1933 – 13 decembrie 1983, București), liderul revoluției *semnificantului* împotriva *semnificatului,* decretând că *materia decurge din Cuvânt / necuvânt,* întemeietorul paradoxismului ontologic al limbii (cf. TSp, 5 sqq.); Marin Sorescu (Bulzești-Dolj, 19 februarie 1936 – 8 decembrie 1996, București), fondatorul paradoxismului cosmologic, al dramei para-doxiste (*Iona,* 1968) ș. a.; menționăm *și zece autori români din perimetrul științei și tehnicii:* Gh. Marinescu (1863 – 1938), fondatorul școlii românești de neurologie, autorul lucrărilor: *Celula nervoasă* (1909), *Encefalita letargică* (1920) etc.; Nicolae Paulescu (1869 – 1931), fiziolog român, descoperi-torul *insulinei,* frustrat de Premiul Nobel pentru această descoperire (premiu acordat unor modești cercetători americani care au valori-ficat insulina paulesciană); Gogu Constantinescu (1881 – 1965), pionier al construcțiilor din beton armat și întemeietor al *sonicității,*

știință / tehnică privind mecanica mediilor continue, bazată pe transmi-terea energiei prin vibrații elastice în fluide (cf. DEnc, I, 443); Vasile Pârvan (1882 – 1927), unul din cei mai de seamă istorici și arheologi ai Dacoromânității, autorul celebrelor lucrări: *Getica* (1926), *Dacia* (1928) etc. (cf. DER, III, 697); H. Coandă (1886 – 1972), inventatorul și construc-torul primului avion reactiv din lume, descoperitorul *efectului Coandă* (cf. DEnc, I, 413); Constantin Noica (Vitănești-Teleorman, 24 iulie 1909 – 4 de-cembrie 1987, Păltiniș-Sibiu), autor al celebrelor lucrări filosofice: *Pagini despre sufletul românesc* (1944), *Douăzeci și șapte de trepte ale realului* (1968), *Rostirea filosofică românească* (1970), *Creație și frumos în rostirea românească* (1973), *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești* (1975), *Devenirea întru ființă* (1981), *Scrisori despre logica lui Hermes* (1986), una dintre cele mai intere-sante lucrări de logică din secolul al XX-lea, *Cuvânt împreună despre rostirea românească* (august, 1987) etc.; Romulus Vulcănescu (București, 23 fe-bruarie 1912), etnolog, sociolog al culturii, autorul monumentalelor lucrări: *Fenomenul horal* (1944), *Etnologia juridică* (1970), *Coloana cerului* (1972), *Mitologie română* (1985) etc.; Mihai Drăgănescu (Făget-Prahova, 1929), fondatorul școlii românești de dispozitive electronice, auto-rul lucrărilor de filosofie: *Ortofizica* (1985), *Inelul lumii materiale* (1989), *Informația materiei* (1990) etc. (cf. DEnc, II, 141); Constantin Pârvu, alcătuitorul monumentalei lucrări interdisciplinare, *Universul plantelor* (1997); Dumitru Prunariu (Brașov, 27 septembrie 1952), inginer și cosmonaut român, *coautor* al lucrărilor: *La cinci minute după cosmos* (1981), *Istoria aviației române* (1984), *Dimensiuni psihice ale zborului aerospațial* (1985) etc. (cf. DAstr, 318; ȘMAD, 185 sqq.). Desigur, listele pot fi îmbogățite cu alte nenumărate nume de autori, nu numai din sferele stilurilor funcționale beletristic și științifico-

tehnic, ci și *din perimetrul administrativ-juridic* (Vasile Popa, Petru Pe-trișor, Dumitru Adrian Crăciunescu, *Drept administrativ și contenciosul administrativ,* Timișoa-ra, Editura Helicon, 1995), *publicistic* (Ion Iliescu: *Eminescu în Banat,* 1964; *Sondări în istoria presei românești,* 1998 etc.), *ori* din *perimetrul muzicii* (Ciprian Porumbescu: *Crai nou,* operetă; *Balada – pentru vioară și pian* etc.), *al picturii* (Ion Țu-culescu: *Noaptea salcâmilor, Păpușile, norul și fluturii* etc.), *sculpturii* (Constantin Brâncuși: *Pa-sărea măiastră, Masa tăcerii, Poarta sărutului, Coloana credinței fără sfârșit* etc.), *arhitecturii* (actuala *clădire a Teatrului din Timișoara,* inaugurată la 15 ianuarie 1928, cu ocazia prezentării piesei *Trandafirii roșii* de Z. Bârsan, de către o trupă a teatrului craiovean, are ca autor pe arhitectul D. Marcu; *Catedrala Ortododoxă* din Piața Ștefan Furtună din Timișoara, ri-dicată între anii 1931 și 1936, are ca autor pe arhitectul Victor Vlad) etc.

▲ Avangardă / avangardism
(cf. fr. *avant-garde* > rom. *avangardă* + suf. *-ism* > *avangardism*)

Într-o cultură / literatură, prin *avangardă* se înțelege „detașamentul“ de oameni de știință, de artiști – poeți, prozatori, dramaturgi, sculptori, pictori, muzicieni ș. a. – ce acționează violent-novator pe un domeniu, explorând „terenuri“ necunoscute, turbionările / curentele stârnite numindu-se *avangardism*.

Ca „zonă extremă“ a unei literaturi raportată, de regulă, la „segemntul temporal“ de „manifestare tânără“ / „afirmare inci-sivă“ al unei generații în „trena“ căreia mai intră două-trei („generații / valuri creatoare“), *avangarda* (în cazul literaturilor europene, cea mai importantă, exercitându-se „din ajunul“ primului război mondial, mai exact, din 1912 / 1913 – București-România / 1916 – Zürich-Elveția, și până dincoace de cel de-al doilea război mondial), având în sinonimie

sintagma de *modernism extrem* și în antonimie pe cea de *tradiționalism „recent“*, este menită „să defrișeze jungla realului“, „să arunce“ spre noi țărmuri „fragilele punți“ de luare în stăpâ-nire de către *arta cuvântului* (ori de către arte, în general) a unor „terenuri“ / „spații vitale“ încă necunoscute, „periferice“. Prin ana-logie, *avangarda reprezintă „zona de șantiere periferice“ a unui „burg (al Spiritului)“ – în cazul literaturii, „burg al Cuvântului / Logosului“ –*, ori – dinspre „cosmica aură“ a conceptului – se poate spune că are corespondență într-o „coroană solară“, într-o arie de manifestare a protuberanțelor / exploziilor solare, de unde și „fluctuantele străluciri“, dar întotdeauna cu „prăbușirea“ / „revenirea“ acestora în „nucleul aparent-stabil / invariabil“ al unui veritabil soare (în care se situează Poezia), al unei adevărate stele (în care se înrăzărește o literatură), indiferent de „mărimile“ / „densitățile“ lor. Avangarda (literară) dă impresia că neagă centrul, în realitate rațiunea ei de a fi constă în expansiunea / extinderea (dilatarea) centrului / nucle-ului (unei literaturi); după „consumarea“ oricărei avangarde verita-bile (creându-se „hiatusul“ pentru învolburarea altei avangarde), *nucleul / centrul* (cu straturile recente ale modernismului bine temperat, ori ale clasicizării / tradiționalizării) *unei literaturi* se mărește, își schimbă coordonatele spațio-temporale. Dacă astfel se prezintă *avangarda*, nu tot așa stau lucrurile și cu *spiritul avangardist* (cu care deseori „se confundă“ avangarda), deoarece el caracterizează și *avangarda propriu-zisă*, sau *modernismul extrem* (arie în care are cea mai ma-re incandescență), și *modernismul bine temperat*, și *tradiționalismul recent („activ“ / „fierbinte“)* grație procesului de „clasicizare“ etc. În cadrul literaturii universale / naționale din secolul al XX-lea, *avangarda* (sinonimă, cum s-a mai spus, *modernismului extrem*) înseamnă manifestarea câtorva curente: *dadaismul*, *futurismul*, *suprarealismul*, *expresionismul* etc.

Româneasca avangardă ca *modernism extrem,* cu „primul detașament“ alcătuit – în perimetrul poeziei și al „pictopoeziei“ – din Ion Vinea, Tristan Tzara, Mar-cel Iancu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Stephan Roll, Sașa Pa-nă, Constantin Nisipeanu ș. a., dispunând de revistele: *Simbolul,* 1912 (revistă de „recunoaștere“ / „tatonare“ avangardistă, redactată în București de Ion Vinea, Tristan Tzara și Marcel Iancu), *Chemarea,* 1915 (redactată în București de Ion Vinea și Tristan Tzara), *Contimporanul,* 1923 – 1930 (redactată în București de Ion Vinea, având colaboratori deja celebri: Tristan Tzara, Ilarie Voronca, B. Fundoianu, Urmuz, T. Arghezi, Ion Barbu, Al. Philippide, Camil Petrescu ș. a.), *75 H. P.,* 1924 (redactată în București de V. Brauner, Marcel Iancu și M. H. Maxy, cu colaborarea lui Ion Vinea, Ilarie Voronca, Stephan Roll, F. Brunea), *Punct,* 1925 (redactată în București, de Stephan Roll și Scarlat Callimachi), *Integral,* 1925 – 1928 (redactată în *București* de F. Brunea, Ion Călugăru, M. H. Maxy, Ilarie Voronca, și în *Pa-ris,* sub redacția lui B. Fundoianu / Fondane, M. Teutsch ș. a.), *Urmuz,* 1928 (redactată în Câmpina, sub direcția lui George Bogza – cf. HDic, 358), *Unu,* 1929 – 1932 / 1935 (redactată în Dorohoi, în 1928, și în București, din iulie 1929, de Sașa Pană, Stephan Roll și Ilarie Voronca), *Alge,* 1930 – 1931 (redactată în București, sub direcția lui Aureliu Baranga, având între colaboratori pe Gherasim Luca, Paul Păun, Mattis Teutsch, Mihai Hubert ș. a.) etc. (cf. HDic, 358 *et passim*) – este mai întâi o reacție împotriva rafinamentelor parnasiene și simboliste din școlile „cele mai înalte“, de la *Literatorul* lui Macedonski și de la *Viața Nouă* („Vieața Nouă“) a lui Ovid Densușianu, o „negare“ a formulelor / tiparelor tradiționale, printr-o programată desolemnizare a lirismului în numele „libertății absolute a cuvântului“, devenind apoi, prin / după „circuitul european de București – Zürich“, o «expresie a unui moment istoric de criză», arătând

«disponibilitate pentru anarhia absolută», în majoritatea artelor, pentru «acte de rebeliune spectaculos-excentrice» (DTL, 44).

Româneasca *avangardă* ca *modernism bine temperat* apare drept zonă a „inovațiilor / primenirilor reale“, „temeinice“, ilustrându-se înde-osebi prin reprezentanții cercului de la *Sburătorul* lui E. Lovinescu (Ion Barbu, Camil Baltazar, Ilarie Voronca, G. Călinescu, Vl. Streinu, Pompiliu Constantinescu, Camil Petrescu, Hortensia Pa-padat-Bengescu, Gh. Brăescu ș. a.), în direcția căruia se aflau, ori „se alătură“ G. Bacovia, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, A. Maniu ș. a. Criticul literar Emil Manu, abordând aspectele avan-gardei din literatura română și «poeții *generației 1940*» («Geo Dumitrescu, Ion Caraion și chiar Constant Tonegaru» – Poezia, I, 199), remarcă „o scindare“, din vremea celui de-al doilea război mondial, a suprarealismului românesc. E. Manu consideră că *poeții generației ’40* «au temperat excesele suprarealiste (...) până la anulare» *(ibid.);* mai semnalează «două „puseuri“ suprarealiste», unul în 1945 și celălalt, „ultimul“, «între 1960 – 1970», caracteristic, așadar, generației modernist-resurecționale, sau generației *Labiș–Stănescu–Sorescu.* În 1945, (avangardistul) „grup“ suprarealist *Gherasim Luca – D. Trost* a lansat „manifestul“ *Dialectique de la dialectique*, «utilizând o terminologie freudistă» și declarând «că ne naștem fără să vrem, într-o familie pe care n-o cerem, și-ntr-o țară pe care n-o alegem, devenind în viață robii unor convenții», trăgând concluzia potri-vit căreia «prin desființarea dragostei de mamă, de familie și de patrie devenim liberi în mod absolut» (*ibid.*, 200); tot în 1945, grupul suprarealist *Gellu Naum – Paul Păun – Virgil Teodorescu* a lansat manifestul «Critica mizeriei», manifest în care este abordată «eliberarea expre-siei umane prin eliberarea totală a omului» (*ibid.).* Direcția avangar-dist-suprarealistă de după al doilea război mondial continuă să fie reprezentată, firește, prin / peste

„obsedantul deceniu“, de Sa-șa Pană – poetul «șocurilor intelectuale», al «răsturnării raportu-lui dintre concret și abstract», tratând sentimentele ca pe ființe și echivalând «obiectele cu stările de spirit», de Ștefan Roll – autor de piruete urmuziene, de Virgil Gheorghiu – creator de „golfuri onirice“ pentru „îmblânzit voluptăți intelectuale“ (cf. Poezia, I, 206), de Constantin Nisipeanu – „convertitorul“ avangardismului estetic în „avangardism social“, îndeosebi în «Cartea cu oglinzi» (1962), de Geo Bogza – autor de «cântece de revoltă, de dragoste și moarte», „cântece“ constituindu-se, în 1978, la cinci decenii de la debut, într-o admirabilă constelație lirică, «Orion», de Virgil Teodorescu – cel ce, în «Blănurile oceanelor și alte poe-me» (1945 / 1969), „clasicizează“ / „tradiționalizează“ suprarea-lismul, de Gellu Naum – posesorul miraculosului alambic *(athanor)* al alchimiștilor, „evidențiat“ și de titlul volumului publicat în anul 1968, *Athanor*, unde materia brută, unde cuvântul banal se metamorfozează în chintesență, angajând suprarealismul într-un «onirism paradoxal lucid» (*ibid*., 220). Notabil este faptul că Emil Manu observă un „ultim puseu suprarealist“ la generația resurecției poetice dintre 1960 – 1965, dovadă a „asimilării“ avangardei de către această generație, „puseu“ avangardist-supra-realist care este de fapt un *alt-modernism, modernismul resurecțional,* întemeiat de generația *Labiș-Stănescu-Sorescu:* «Ca o compensare de ordin teoretic, ultimul „puseu“ suprarealist dintre 1960 – 1970, în experiența unor tineri ca Ion Gheorghe, în primul rând, e o reluare a unor idei mai generale ale avangardismului interbelic, adaptate sintetic la noua fază a poeziei românești» (*ibid.,* 200). Asimilarea avangardei, îndeosebi, a dadaismului, suprarealismului etc., de către generația *Labiș-Stănescu-Sorescu*, înlesnită și de prezența „ultimilor corifei“ suprarealiști: Virgil Teodorescu, Gellu Naum ș. a. (în viața scriitoricească și în librării, în revistele literare etc.), are loc între anii 1960 și 1964, într-o irepresibilă

sete de modernitate și, în același timp, dintr-o arzătoare dorință de a riposta stihuitorilor proletcultiști, „ripostă“ cunoscută și prin sin-tagma *„explozia lirică“ din 1964 – 1965,* „explozie“ ce reușește să neliniș-tească / alarmeze chiar și unele spirite deschise receptării critice a valorilor modernismului: Eugeniu Speranția, Vl. Streinu ș. a.: «Printr-un proces greu de analizat, poezia antirațională, fără a mai fi într-adevăr fructul unei similarități temperamentale, și-a câștigat în ultimul timp adeziunea unui mare număr de tineri autori, foarte fecunzi și cu o masivă prezență în cele mai multe periodice literare. Vorbind despre impresia pe care o dă acest lirism contemporan, unul dintre cei mai autorizați critici români de astăzi, *Vladimir Streinu,* iscălește, în revista „Contemporanul“ de la 16 decembrie 1966, un foarte judicios articol din care extragem rândurile de mai jos: „Această impresie vine de la cohorta de poeți care-și robesc lăudabila voință de noutate a tinereții unui ezoterism nivelant, acelei industrii comune de imagini abstruze, idee neajunsă la exprimare, vrăjitorie fără vrajă și incantație fără cântec. Paradoxul conformismului în inconformism le subminează fatal tinerețea și poezia. Și mirarea cea mai legitimă este că mai toate revistele de literatură, după ce au cultivat proza rimată, ritmată sau doar ușor metaforizată, cultivă de câțiva ani această poezie, în uniformă, de data asta europeană“. După câteva edi-ficatoare exemple, autorul își încheie articolul cu un verdict ce merită să fie memorat: „Poesis nu este însă Pythia care delira în fumigații toxice, după cum nu este nici clovnesă modernă, oricât de năstrușnică“.» (SpPoe, 165).

▲ Baladă

(lat. *ballare,* pe filieră provensală, *ballada* – „dans“ / „cântec“; cf. fr. *ballade*)

Balada este specia genului epic înfățișându-se ca un amplu poem narativ, fără a exclude și unele accente lirice, unde, în general, se proiectează un eveniment eroic, având protagoniști, fie din timpuri istorice, fie din vremuri legendare, mitice, sau fantastice, fie din realitatea imediată.

În literatura română, specia este multimilenar și bogat re-prezentată atât în sfera oralității – *Pe-o Gură de Rai / Miorița* (cu peste 1600 de variante; cele din Crișana – *Ieste-un munte cu oi multe, Sântu-și trei păcurărași* etc. – au conservat elementele de ceremonial / ritual ero-ic-funerar ce de-aproape șase milenii se datează în spațiul Daciei / Dacoromâniei – arheologic și cu C_{14} –, încă din orizontul cul-tural / civilizatoriu al anului 3400 î. H. – cf. TIR, I, 222)*,* *Meșterul Manole* (conservând *mitul fundamental pelasgo-thraco-dacic / valahic, sau dacoromânesc, al jertfei zidirii,* atestat arheologic în Dacia / Dacoromânia, de-aproape șapte milenii, mai exact, din orizontul anului 4950 î. H.)*, Soarele și Luna, Toma Alimoș (Salymoș = „eroul / omul Soarelui-Moș / Tatăl-Cer, sau Zalmoxis“), Corbea, Iancu Jianu, Radu Calomfirescu, Pintea Viteazul, Constantin Brâncoveanu, Ghiță Cătănuță* etc. –, cât și în sfera cultă – *Andrii Popa* de Vasile Alecsandri, *Nunta Zamfirei* de George Coșbuc, *Pintea* de Șt O. Iosif, *Rică* de Miron Radu Paraschivescu, *Balada trupului care s-a frânt pe roată* de Ra-du Gyr, *Mistrețul cu colți de argint* de Ștefan Augustin Doinaș, *Moartea căprioarei* de Nicolae Labiș, *Balada neîncolțită* de Nichita Stănescu, *Jiana* de Ion Pachia Tatomirescu, *Balada lui Ion* de Octavian Blaga etc.

Baladele sunt clasificate după raportul narator-subiect în: (1) *balade istorice* («Constantin Brâncoveanu», «Radu Calomfirescu» etc.), (2) *balade cavalerești-zalmoxiene* («Toma Alimoș», «Corbea», «Gruia lui No-vac», «Iovan Iorgovan» etc.), (3) *balade haiducești* («Iancu Jianu», «Pintea Viteazul» etc.), (4) *balade fantastice* («Soarele și

Luna»), (5) *balade legendare* («Meșterul Manole»), (6) *balade păstorești* («Pe-o Gură de Rai» / «Miorița», «Fata de maior», «Codreanu» etc.), (7) *balade familiale* («Brumărelul», «Crăișor cu mult dor», *Ghiță Cătănuță*) etc.

Balada a intrat în atenția „gândiriștilor“, îndeosebi a lui Nichifor Crainic și a lui Radu Gyr, încă dintre anii 1927 și 1930, deoarece în această specie s-au conservat mituri fundamen-tale dacoromânești: în «Meșterul Manole» – *mitul jertfei zidirii* și în «Miorița» / «Pe-o Gură de Rai» – mitul mioritic, ori, mai exact spus, *mitul armonizării părții în sacrul întreg cosmic* etc.

„Gândirismul“ baladesc al lui Radu Gyr. Exploatarea resurselor eposului eroic dacoromânesc de către Radu Gyr își relevă prima rodire în volumul *Plânge Strâmbă-Lemne*, din 1927: «După cum anunță titlul – subliniază Ov. S. Crohmălniceanu – sunt puse să vorbească aici personajele basmelor noastre; ne întrețin pe rând: Strâmbă-Lemne, Sfarmă-Piatră, Muma Pădurii, Ileana Cosânzeana, Făt-Frumos, Zmeul, Statu-Palmă, Alb și Verde Împărat. Prin monologurile uriașilor ajungem iar la o lirică a „voiniciei“, care simte nevoia unei violente cheltuiri de forță fizică. Strâmbă-Lemne se laudă că a făcut „să trosnească“ viața, strângând-o în brațele lui *(Chiot uriaș).* Izvoarele unor atari puteri sunt anteice, căci gigantul, în momen-tele de cumpănă, răcnește: *Dar tu, pământ, m-ajută și te crapă / Și dă-mi din seva ta să beau o gură – / Să dau de-a rostogolul cerul greu, / Și-un munte înșfăcând – cât nouă turle – / În frunte să-l țintesc pe Dumnezeu, / Să tune patru zări, când o să urle !* („Geamăt de uriaș“). Poetul trăiește existențele înaintașilor, comunicând cu ei în același duh al solului natal. Copil, a smălțuit cândva oale de lut, punându-și în sunetul lor sufletul („Dacul“); pe vremea nănă-lirilor barbare, a oftat adânc, privind pustiirea țării și

a scornit doina („Jupanul“); în chilia unei mănăstiri, a scris psalmi romă-nești și pentru asta a fost târât prin judecăți și zdrobit apoi pe roată („Călugărul“); la curțile boierilor olteni, a cântat sub cerda-curi, dar, fiindcă a făcut să plângă o doamnă, ascultându-l, so-țul ei a pus să fie tras în țeapă („Guzlarul“). Radu Gyr are me-reu la îndemână metafora și posedă un talent de a versifica remarcabil. (...) ...putem izola din *Cerbul de lumină* (1928), mai ales, excelentele momente lirice, cum e următorul, ce sugerează printr-o galopadă nebună insinuarea în suflet a unui sentiment neliniști-tor: *... Se sfâșia amurgul în pomii de mărgean. / Izbea în zare vântul de fier, ca un ciocan, / Și se zbăteau arțarii aprinși, ca să se stingă... // Atunci, luându-mi pușca și roibul fără chingă, / pornii spre Olt în goană... De-aici, din stufărișuri, / mi se părea că toamna mă cheamă cu tăișuri / de strigăte de lișiți și gemete de plopi... / ... Din văgăuni, din mlaștini, din bălării, din gropi, / ieșea, adâncă, seara, vuind, ca o bulboană...*» (CrohL, II, 166 sq.). Un rafinat expresio-nism „dacoromânește tradiționalizat“, cu extraordinare metafore plasticizant-revelatorii, se remarcă și în volumul *Cununi uscate* (1938), determinându-l pe criticul / istoricul literar Ov. S. Crohmălni-ceanu să mai noteze: «...metaforele „sublime“ sunt răspândite cu nemiluita: o cărăruie „unduiește pe lângă vis“ și „piere în fildeș“; crinii sunt „ciobani de borangic“; cârciumărese roșii țin hanurile lor deschise pentru gângănii zvelte; crăițele sfioase au „carne de madonă“; „amfore cu zări“ se răstoarnă peste un „ostrov de leneșe candori“; pomii, întinzând „aripe albe“, par „vulturi de cleștar“; în seara „roză“, luceferii, ca „păunii“, îi ciugulesc poetu-lui din mâini. El e prin excelență seniorul acestui domeniu feeric: „Radu, cneazul gândacilor cerești“, „Gyr – prințul trist și leneș, domnind prin busuioc“, „vătaf peste lăcuste și lalele și logofăt pe crinii de gheață și topaz“. La sentimentul chtonic ne conduc ade-vărate orgii horticole.» (CrohL, II, 163). O primă etapă resurecțional-ba-

ladescă dacoromânească din secolul al XX-lea, mai precis, dintre anii 1927 și 1943, este cea „programatic-gândiristă“. Radu Gyr a încununat programul de la «Gândirea» privitor la revitalizarea speciei, a baladescului, în anul 1943, când a reușit să publice, în ciuda vremurilor vitregitoare ale războiului, un celebru volum de *Balade,* structurat pentaciclic: *Fuga Lupului, Cântece, Țară, Mânăstiri* și *Fântâna cu pandur.* Potrivit credințelor rămase în sfera *Creștinismului Cosmic* – specific Valahilor / Dacoromânilor, desigur, *din Zalmoxianism* –, sufletul eli-berat / descătușat din „temnița trupului pământesc“ se îndreaptă („călăuzit“ de făpturile psihopmpe „specializate“ pe formele de re-lief spiritual ale Daciei / Dacoromâniei – *Vidra Lătrătoare,* în zona mătcii dunărene și a câmpiei, *Lupul* pentru zonele deluros-muntoase etc.) din *Matcă* în *sacrul Munte / Cogaion,* trece prin *Gura de Rai* („andreonul“ zalmoxian), unde-i *Creierul Muntelui*, de-aici înălțându-se (grație *Bradului / Axis Mundi,* ori păsărilor psihopompe, *Măiastrele – Privighetoarea, Ciocârlia, Pajura* etc.) în *Lună (Sora Soarelui / Spuma Laptelui),* pe fața-i nevăzută, putându-se metamorfoza și în Vârcolac (cf. VMR, 303). În poemul – ce dă titlul primului ciclu din volumul publicat de Radu Gyr în 1943 –, *Fuga lupului*, făptura mitică din steagul strămoșilor cu știința de a se face nemuritori, *Lupul,* simbol al sufletului în traiectoria-i teluric-celestă, este surprins de poet în superb-expresioniste tonalități ba-ladești: *Mușcând paznicul, din cușca lui, spre munte, / lupul ca o flacără-a țâșnit... / Tremură pădurile pe frunte / cu inelul brumelor sfințit. // Lunecă din bahnele cețoase / miros vânăt de sălbăteciuni. / Vântul sur, pe labe somnoroase, / se târăște ca o fiară prin solduni. // Lupul fuge. Zări îi cad în blană. / Crengile: arcane, șbilțuri, bice. / Brazii clatină albastra lor capcană, / din puhoaie îl stropesc alice. // Îndărăt, se surpă vremea cu lung vuiet / ca o stâncă prăbușită. Jnepii fug. / Noaptea zornăie. Adâncurile suie. / Râpe-l beau. Și piscurile-l sug. // Dar ajuns pe mușchiul vârfurilor aspre, / cerul viu îi curge pe*

spinare / și văzduhul gâlgâind de astre / îl cuprinde-ntr-o lichidă-mbrățișare. // Lângă lup se gudură zănoage, / Feriga se bucură că-l simte, / vizuini flămânde și bârloage / cu urechi ciulite-i sar 'nainte. // Părul ca o ceață grea pe spate / se sbârlește de tăcere și de veac. / Stâncile îi joacă-n ochi, mirate, / botul linge umbrele, buimac... // Stă pe muchea gresiilor crunte, / năucit de spațiu și de piatră. // Roșie și rătăcind în munte, / luna vine din prăpastii, speriată. // Lupul mușcă, lacom, carnea lunii, / dinții se împlântă și sfâșie, / și, rupând ca dintr-o pradă vie, / de pe bot îi curge sângele genunii. (GyB, 13 sq.). În ciclul se-cund, *Cântece*, autorul trece prin rafinăriile estetic-expresioniste mo-tive din doine / balade dacoromânești (1. «Cucuruz cu frunza-n sus», 2. «Pasăre galbenă-n cioc», 3. «Cărăruie, cărăruie...», 4. «Ineluș-învârtecuș», 5. «Frunză, frunză de cucută», 6. «Bate vân-tul vinerea», 7. «De trei ori potcovii calul», 8. «Doi voinici trec peste Jii», 9. «Codrule», 10. «Sus, pe dealurile Cernii», 11. «Ziu-rel de ziuă», 12. «La poarta lui Ștefan-Vodă», 13. «Printre cim-bru și susai» etc.), purtând receptorul în cele mai ozonate sfere ale catharsis-ului: *Ineluș-învârtecuș, / moarte, joc cu lunecuș, / în ce inelar căzuși ? // Juvaerul tău de fum / toate le preschimbă-n scrum, / că podoaba-ți de nălucă / pică-n deget și-l usucă... // Ineluș-învârtecuș, / cu smaragdul jucăuș, / zâmbetele cu livezi / cum le stingi și le-nnoptezi ? / Mâinile, de ce le-nchizi / sub un zarzăr cu omizi ?* («4» / GyB, 39); uneori, în reverberări „molcom-thanatic-eroice“, cu Jiul aidoma funebrului vad / râu styxial, dar împlântat prin sacrele-i izvoare în baza Coga-ionului: *Jos în vad, la răgălii, / doi voinici trec peste Jii. // Unul cântă dor de ducă / pe-un cârlan ca o nălucă, / alb ca viscolele lunii, / alb ca-n Joia Mare prunii... // Altul tace – și pe față, / îi stă gândul ca o ceață. / Tace și-n frunzar se stinge, / pe un murg ca de funinge. // Jos, în vad, la răgălii, / doi voinici trec peste Jii. // Cântă unul. Luncă lină, / miruie-mi-l cu sulfină. / Crengile, miresele, / peste doru-i țese-le. / Noaptea cu poenele, / graurii cu penele, / să-i sfințească genele. // Tace altul. Și cum tace, / gem, în calea lui, răstoace. / Unde-i calcă murgul, pune / numai somn și uscăciune. / Iarba sfârâie, întoarsă, / frunza stă cu pleoapa arsă. // Jos, în vad, la răgălii, / doi voinici trec peste Jii. // Unul cântă... Ce zăpadă / i-nflorește-n trup livadă ? /*

Care stea în piept îi cântă ? / Ce grădini îl vor la nuntă ? / Care-amieze pădurețe / mi-l așteaptă să-l răsfețe ? / Haiducește,-mpărătește, / viața lui cu cerbi gonește. // Cântă. Și cu el în zare / merg grădinile călare. // Altul tace. Merge, unde ? / Către ce vâltori rotunde ? / Care noaptea mi-l înghite / cu tristețile-otrăvite ? / Care joagăre ca fierea / vor să-i ronțăie tăcerea ?... // (...) / Unul tace, altul cântă, / și cum trec și-n zări se-mplântă, / luna prin zăvoi se pierde / ca o șea de aur verde. («8» / GyB, 47 sq.). În ciclul al treilea, *Țara,* «vechi tărâm cu doine legănate, / unde Corbea putrezea în ocne joase, / între vipere ca bârnele de groase / și-ntre broaștele cât ploștile umflate...», cu «iezăre cu funduri de vioară, / peste gresii, peste zale de bicaz», cu apele în «chiote albastre de pandur», dând «buzna-n dimineți / cu spi-nări sbârlite de mistreți / și lichide vulpi de aur pur», cu suiș de «rai pe un picior de plai, / ca să vină heruvimi să-și moaie-n rouă / nufărul călcâiului bălai», cu munții arzându-și «rărunchii în uzină», cu «codri-adânci și câmpul cu tarlale», ducându-se pe căi ferate, la orașe, «ca să lingă cerul, cu furnale, / pântec de cuptoare să îngroașe», cu toamnă-visterie a țăndărilor «din viori de chihlimbar», lăsându-te să calci «peste brățări și-aurărie», să mergi «prin curcubeie și prin jar», căci «meri de purpură se scu-tură de stele / și Brumar miroase-a țuică și-a podgorii», cu «um-bra zimbrului din fum de leaturi», în *Țara,* unde «horbote-au su-flat pe zări de miere / mânăstiri de crin și de topaz», într-un profund patriotism, suntem întâmpinați de „icoane“ de *Dac,* aprin-zându-și nestemata „în limpezimile zborului de săgeți“ («Dacul» – GyB, 73), de *Descălecător,* „pornind la vânătoare“ când soarele i s-a pă-rut «un cap de zimbru» *(Descălecătorul – GyB, 75),* de *Ctitor-de-Mânăstiri,* de *Tipăritor-de-Bucoavne,* de *Zidar-de-Argeș,* de *Cronicar,* de *Moț,* ori de icoanele domnilor / „regilor“ fundamentali ai Dacoromâniei Nord-Dunărene: *Basarab, Țepeș,*

întruchipare *a înaltului spirit justițiar valah* peste ul-tima jumătate de mileniu (cf. *Țepeș* – GyB, 81), *Ștefan cel Mare, Ioan Vodă,* de icoanele sfinților-cărturari: *Popa Ion Românu de Sâmpetru, Șincai, Mureșan* (cf. GyB, 79 – 110). În ciclul al patrulea, cinci balade sunt dedicate mânăstirilor fundamentale dacoromânești din salba carpatin-cogaio-nică: *Tismana, Cozia, Frăsinei, Arnota* și *Mânăstirea-dintr-un-Lemn.* Autohtonismul resurecțional-baladesc-gândirist a culminat în anul 1943, în cel de-al cincilea ciclu, *Fântâna cu Pandur,* unde, mai întâi, protagonistul baladesc-liric ia întruchiparea puterii unui Salmoș-Zalmas-Zalmo-xis, alăptat de ursoaică, așa cum este surprins și într-o celebră statuetă cogaionică aparținând culturii Turdaș-Vincea (cf. TIrel, XXV, 719): *Șase ani am supt la maică / și-un alt an la o ursoaică. // Foaie verde a cucutii, / alți opt ani am supt din butii / vin cu sânge de vultur, / să-mi stea fruntea în azur, / vin cu sânge gros de lup, / să-mi sbârlească pânda-n trup. // Frâng, pe după gât, un trunchi, / și-mi dă codrul în genunchi. / În frigare coc jivine, / chem răstoacele cu mine. / Umbra 'naltă prin* sloduni */ mi-o ling peșteri și furtuni. / Birui râpele la trântă, / munții mă poftesc la nuntă. / Beau din ploscă zarea-ntreagă, / îndes luna în dăsagă. / Cu țurcana, țurcă vie, / Svârlu-n rai la Sân-Ilie. // Cântul meu în rotocoale / vâjâe și dă târcoale. / Suflu cer peste voroave, / din luceferi fac potcoave, / că în grajdurile mele / roibii-s potcoviți cu stele / și ocale mari de vise, / pentru drumurile-nchise. // Noaptea, dorm pe-un braț de joarde / lângă sufletul ce arde. / Și prin somnul cu poiene / ies, din lacuri, Sânziene. / Vin, uitându-și apele, / să-mi sărute pleoapele / și să-mi dea comorile: / umerii cu zorile, / ochii cu livezile, / sânii cu zăpezile, / gura cu mărgelele, / coapsele cu stelele...* («Vlagă», GyB, 135 sq.; *slodun* = gorun / stejar brumăriu – *Quercus pedunculiflora*). Sunt în acest ciclu și alte capodopere ale baladescului gyrian: *Corbea, Balada ghiocului cu moarte-n Țarigrad, Răvaș de la Călugăreni, La Drăgășani, odată, Balada trupului care s-a frânt pe roată, Fântâna cu Pandur, Domnul de Rouă, Balada fetei de la Jiu, Balada fratelui care-a murit de ciumă* etc.

Cercul Literar de la Sibiu și «resurecția baladei» din mai 1945. În primăvara anului 1943, câțiva studenți de la

Universitatea Clujean-Sibiană, au format – înrăzăriți de prezența, de spiritul lui Lucian Blaga – un cerc literar, unde s-au distins, între nenumărați alții: Radu Stanca, I. Negoițescu, Cornel Regman, I. D. Sârbu, Ștefan Aug. Doinaș, Eugen Todoran, Ov. Drimba, V. Iancu, Letiția Papu, Eta Boeriu, Francisc Păcurariu, Ioanichie Olteanu, Deliu Petroiu ș. a. Gruparea este cunoscută în istoriile literaturii sub numele de *Cercul Literar de la Sibiu.* „Actul de naștere“ al grupării, manifestul *Ardealul estetic – o scrisoare către d. E. Lovinescu a „Cercului literar de la Sibiu“,* „un protest împotriva ideologiei oficiale“, „o adeziune“ la modernism / lovinescianism, a fost publicat la 13 mai 1943, de cotidianul bucureștean *Viața* (nr. 743). Marele critic literar interbelic receptează cu promptitudine manifestul; în numărul (757) din 27 mai 1943, aceeași gazetă bucureșteană publică *Răspunsul d-lui E. Lovinescu la scrisoarea „Cercului Literar din Sibiu“.* Din ianuarie 1945, gruparea literară de la Sibiu are și un organ de presă, *Revista Cercului Literar,* în primul număr fiind publicat și articolul-program, *Perspectivă,* din care spicuim: «*Manifestul Cercului Literar*, spre deosebire de cele care l-au precedat, ca expresie a ori-entării generațiilor noi românești, n-a tins la inițierea unui curent nou, la revoluționarea tiparelor literare, la formulări îndrăznețe și la invenții frontale»; așadar, «aparent nici o voință de inovare, nici un experimentalism, nici o veleitate avangardistă; dimpotrivă, o voință de ordine, de încadrare în permanențele culturii; „esteții“ Cercului de la Sibiu se situau, de la început, pe o mai largă platformă axiologică decât aceea a estetismului de care fuseseră acuzați la apariția *Manifestului;* estetism ambiguu, dealtfel, al unor tineri scriitori care preconizau primatul esteticului în creația și judecata literară, respingând în același timp facilitățile unui este-tism cultivat pentru grațiile unice ale esteticului; căutând „feno-menul artistic, orientări stilistice

noi“, „cerchiștii“ se puneau „în slujba valorilor nepieritoare“ (...); foarte moderni, fără să ajungă la extremismul avangardei (...), estetismul Cercului Literar ancora arta într-o sferă care depășește infinit artisticul și, în același timp, dezancora arta lăsând-o să plutească în voie pe o mare a libertăților estetice, jucându-se – prin ironie, parodie și cochetărie dezinvoltă – cu riscurile autoanihilării artei; dovada cea mai peremptorie a acestui estetism ambiguu al poeților și criticilor Cercului Literar din Sibiu o găsim în tezele „cerchiștilor“ privind *resurecția baladei*.» (Nicolae Balotă – Poezia, I, 388). În eseul *Resurecția baladei* de Radu Stanca, publicat în *Revista Cercului Literar,* nr. 5 / mai 1945, balada i se înfățișează ca «o poezie lirică în care starea afectivă câștigă un plus de semnificație prin utilizarea unui material ar-tistic învecinat (dramaticul)» (SAcv, 44), baladescul reprezentând «în fond, o stare lirică dramatică», «o stare perpetuă de conflict dra-matic», elementul dramatic fiind «de natură anecdotică», având «conflict cu semnificații poetice și nu dramatice (ca în cazul poeziei pur dramatice)...» *(ibid.)*.

Baladele lui Radu Stanca. În realitate, după cum demonstrează pro-pria-i creație poetică, Radu Stanca (Sebeș, 5 martie 1920 – 26 decembrie 1962, București) a relevat capacitatea baladei – specie prin excelență a genului epic – de „a se deghiza“ în spațiile liri-co-dramatice, cultivând trinomul baladesc: 1. *lamentația* (eroului cu fruntea pe-o limită tragică: *Lamentația Ioanei d'Arc pe rug, Lamentația poetului pentru iubita sa, Nocturnă, Pistolul, Tristețe înainte de luptă, Un cneaz valah la porțile Sibiului* etc.) – 2. *alegoria-legendară* (povestea întâmplării / evenimentului la cea mai înaltă tensiune: *Baladă studențească, Buffalo Bill, Douăsprezece umbre, Fata cu vioara, Regele visător, Trandafirul și călăul, Trenul fantomă, Turn înecat, Vraja vrăjilor* etc.) – 3. *dramaticul eroic* (adică „tradiționalul baladesc dacoromânesc“: *Balada celor șapte focuri, Balada lacrimei de*

aur, Capul de fată, Cea mai frumoasă floare, Coșmarul tiranului, Domnița blestemată, Infidelul, Mică baladă de dragoste, Pajul cu părul de aur, Răzbunarea șarpelui, Sfatul țării, Spada regelui etc.). N. Balotă sublinia faptul că «balada nu e pentru Radu Stanca un pretext istoric sau nu devine – pe plan tematic – o narațiune, ci un lied scenic; poetul se închipuie *Un cneaz valah la porțile Sibiului,* atât de vrăjit de coralul fecioarelor cetății, încât nu simte cum un dușman îl înjunghie; în alt poem ascultă un cântec misterios de orgă, transpus la 1707; într-o *baladă studențească* își bănuiește sfârșitul cântând moartea unui student inventator de visuri și practicant de alchimii erotice...» (Poezia, I, 392). Dar balada care „l-a impus“, care a rămas în memoria „cerchiștilor“ și a contemporanilor săi, îndeosebi, prin presentimen-tul thanatic de după „fantastica mască“ a eroului / autorului, este «Corydon»: *Sunt cel mai frumos din orașul acesta, / Pe străzile pline când ies n-am pereche, / Atât de grațios port inelu-n ureche / Și-atât de-nflorite cravata și vesta, / Sunt cel mai frumos din orașul acesta. // (...) // C-un tainic creion îmi sporesc frumusețea, / Fac baie în cidru de trei ori pe noapte / Și-n loc de scuipat am ceva ca un lapte, / Pantofi cu baretă mi-ajută sveltețea / Și-un drog scos din sânge de scroafă noblețea.* Marele câștig al poeziei românești datorat resurecției Cercului Literar de la Sibiu, îndeo-sebi lui Radu Stanca, Ștefan Augustin Doinaș ș. a., constă în extinderea sferei baladescului de la o „scară națională“ la o „sca-ră planetară / cosmică“. Ilustrativă în acest sens este și balada *Turn înecat,* turnul simbolizând *axis mundi,* având în crucea-i celestă o crăiasă adormită „de două mii de ani“, Runa, un soi zeiesc de „sămânță a lumii“, sortit a rodi după „cataclism“ (aluzie, poate, chiar al doilea război mondial): *Turnul dormea-ntre ape liniștit / Și numai câteodată fețe sumbre / Se abăteau sub zidul lui tihnit, / Să-l tulbure cu sulițe și umbre. // Picior de om cu toate-acestea nu-i / Calcă spirala scării, unde Runa, / Sâmburul viu și pur, Regina lui, / De două mii de ani*

dormea întruna. // (...) // Furtună mare însă se lăsă / Odată-asupra lui, și-atunci, sălbatic, / Intrând pe geamuri, valul o fură / Și-o duse-n dar oceanului molatic. // Tot aplecându-și trupul ca un trunchi / S-o caute-n abise, de pe maluri, / Turnul căzu-ntr-o seară în genunchi / Și se-aruncă de dorul ei în valuri...

▲ ● Basm

Basmul este specia genului epic în care viața se reflectă în fabuloase moduri, oferind un „ideal de atins“, fantasticele întâmplări / „făptuiri“ narate (de regulă, *în planul tărâmului luminii*, al „Albei Lumi“, al „Țării-Tinereții-fără-Bătrâ-nețe-și-Vieții-fără-Moarte“, adică al Edenului Zalmoxian, și *în planul tărâmului genunii / infernului,* al zmeilor, al „Lumii de Dincolo“, al „Țării-fără-Dor“) datorându-se unor eroi din *sfera binelui*, ce acționează în cel mai înalt spirit justițiar, atât ca oameni cât și ca „ființe himerice“, în marele război împotriva celor din *sfera maleficului*, întotdeauna cu un deznodământ fericit.

Din *Estetica basmului,* de George Călinescu, lucrare publicată în 1965, se știe că «basmul e un gen vast, depășind cu mult roma-nul, fiind mitologie, etică, știință, observație morală etc.; caracte-ristica lui este că eroii nu sunt numai oameni, ci și anume ființe himerice, animale (...); ființele neomenești din basm au psihologia și sociologia lor misterioasă; ele cu omul comunică, dar nu sunt oameni; când într-o narațiune acești eroi himerici lipsesc, n-avem de-a face cu un basm; o primă operație în analiza basmului este deci de a determina și caracteriza protagoniștii specifici.» (CEB, 9).

Basmul – ca specie epic-folclorică, ori aparținând literaturii culte – are o „răspândire mondială“, narând «întâmplări fantastice ale unor personaje imaginare (feți-frumoși, zâne, animale năzdră-vane etc.), aflate în luptă cu forțe nefaste ale naturii sau ale societății, simbolizate prin balauri, zmei, vrăjitoare etc., pe care ajung a le birui

în cele din urmă»; în ceea ce privește basmele valahice, adică dacoromânești, cercetătorii remarcă: «o uimitoare bogăție și originalitate», inventariind «până acum 500 de tipuri, din care cam jumătate nu apar în clasificările internaționale»(DTL, 49). Altfel spus, 250 de tipuri de basme valahice provin de la strămoșii daci, făuritorii științei de a se face nemuritori, adică țin de sfera Zalmoxianismului – perceput azi, după aproape două milenii, drept Creștinism Cosmic (după cum sublinia M. Eliade); basmele Zalmoxianismului au intrat în circuitul popular grație unei anume *oralități culte* propagate dinspre Academia Simpozio-nică din Cogaion / Sarmizegetusa. Majoritatea copleșitoare a bas-melor noastre inconfundabile conservă fundamentalul mit valah / dacoromânesc al *perechii ideale Făt-Frumos – Ileana Cosânzeana (infra).* Eroul „po-zitiv“ din basmele pelasgo-thraco-dacilor, adică ale valahilor / da-coromânilor Zalmoxianismului, este Făt-Frumos; el „plânge“ în pântecul mamei-împărătese, refuzând să se nască, dacă tatăl-îm-părat nu-i promite *Țara / Împărăția Tinereții fără Bătrânețe și Vieții fără Moarte,* de fapt, raiul zalmoxian, al Cavalerilor Cogaionului / Dunării; ține această „realitate mitică“ numai de *știința dacilor de a se face nemuritori în calitate de războinici* luptând până la ultima picătură de sânge pentru apărarea pământurilor Patriei cu sanctuarele lui Samasua / Samoș (Soarele-Moș / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetu-sei). Odată ajuns în pragul maturității, Făt-Frumos pornește pe *un traseu misteric / inițiatic,* spre a pune în practică învățăturile acumu-late de la dascălii săi și din bibliotecile împărătești, privind *știința de a se face nemuritor*; procedând astfel, se reînnoadă firul menirii sale sacre în această existență întru Lumină, întru Samoș (Soarele-Moș / Tatăl-Cer, Dumnezeul

Cogaionului / Sarmizegetusei), desi-gur, între *nunta* tatălui-împărat (*nunta* însemnând *lăsarea la vatră* a războinicului-împărat, *abandonarea carierei militare, a calului năz-drăvan, a armelor* etc., redescoperite de fiu la majorat) și *propria-i nuntă*, cu Ileana Cosânzeana – Sora Soarelui, Spuma Laptelui / Dochiana, eliberată din „Împărăția Zmeilor“, din Genune / Yin, după ce trece o serie de „probe“ ale voiniciei: biruința asupra fia-relor – urși, mistreți, balauri, asupra zmeilor, zmeoaicelor, zgrip-țuroaicelor etc., „scene“ / „probe“ incizate pe cele 25 de plăcuțe de argint aurit, descoperite într-un mormânt de Cavaler Zalmoxi-an, din Dacia Sud-Dunăreană (cf. CS, 236), „scene“ culminând de fapt, analogic secundei perechi din tetrada „monoteistă“ a Zalmoxianis-mului, într-o „hierogamie“ din planul nostru teluric.

În decaedrul basmelor folcloric-dacoromânești, evidențiem: *Ti-nerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, Basmul cu Soarele și Luna, Domnița din Grădina de Aur* (ce stă – între altele – și în temeiul poemului «Luceafărul» de Mihai Eminescu – cf. CDR-18, 10 – 16), *Greuceanu, Prâslea cel Voinic și merele de aur, Ileana Cosânzeana – din cosiță floarea-i cântă, nouă-mpărății ascultă, Făt-Frumos și Fata Crivățului, Cu Petrea Făt-Frumos, steblă de busuioc, născut la miezul nopții, Craivisin, fiul vacii* și *Voinic-Verde-Busuioc* (cf. BasSL, 33 sqq.). În temeiul *basmului cult*, se află basmul folcloric; desigur, și în *decaedrul basmelor culte dacoromânești* sunt neasemui-te înrăzăriri, de la scriitorii din „epoca marilor clasici“: Mihai Eminescu – *Făt-Frumos din lacrimă,* Ion Creangă – *Povestea lui Harap-Alb,* Ioan Slavici – *Spaima zmeilor, Zâna-Zorilor, Florița-din-Codru* etc., Barbu Ștefănescu Delavrancea – *Neghiniță,* până la cei din „epoca paradoxismului“ (1960 / 1965 – 1989 / 2000): Ilie Măduța – *Voicu și Craiul Șerpilor, Paloșul strămoșesc;* Ion Pachia Tatomirescu – *Împăratul din Munții de Azur, Făt-Frumos – potcovar de ciocârlii* ș. a. / etc.

▲ Bibliografie / bibliologie
(cf. fr. *bibliographie*)

Prin *bibliografie* se desemnează fie (1) un repertoriu al scrierilor privitoare la un anumit subiect (problemă, curent, grupare literară, autor, revistă etc.), fie (2) o listă de opere de consultat, sau consultate, într-o cercetare științifică, fie (3) o listă periodică a publicațiilor / cărților recent apărute, dar și (4) *bibliologia* – o știință care se ocupă de inventarierea, descrierea și sistematizarea cărților și a publicațiilor.

▲ Bildungsroman
(din germ. *Bildung-,* „instruire / formare“ + *-Roman*)

Prin *bildungsroman* este desemnată o „saga“, surprinzând procesul com-plex de creștere / formare sufletească, umanistă / eroică, a protagonistului, de la începuturi și până la cristalizarea unei concepții proprii de viață, cu trecerea și petrecerea prin diverse medii sociale, autorul proiectându-l totodată și într-un tablou de epocă.

Între aceste soiuri de „saga“ / „romane-cronici“, se află un număr apreciabil de capodopere: «Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister» de Goethe (considerat prototipul speciei, din 1796 încoa-ce), «Tom Jones» (1794) de Fielding, «David Copperfield» de Ch. Dickens, «Amintiri din copilărie» de Ion Creangă, «Jean Cris-tophe» de R. Roland, «Frații Jderi» de M. Sadoveanu, «Un om sfârșit» de G. Papini, «Jocul cu mărgele de sticlă» de H. Hesse, «Doctor Faustus» de Th. Mann, «Familia Thibault» de Roger Martin du Gard.

▲ Blestem
(lat. *blastemare / blasphematio*, „hulire“)

Blestemul este specia genului liric în care autorul dă expresie „unei nemulțumiri direcționate justițiar“, în vecinătatea satirei și a pamfletului, ape-lându-se adeseori imperios la instanța divină.

În literatura română specia este foarte bine reprezentată de la Dimitrie Cantemir până dincoace de Tudor Arghezi. Celebru este «Blestemul Inorogului» din «Istoria ieroglifică» (1703 / 1705) de D. Cantemir: «Munți, crăpați ! / copaci, vă despicați ! / pie-tri, vă fărâmați ! / asupra lucrului ce s-au făcut plângă piatra cu izvoară, / munții puhoaie pogoară. / Lăcașele Inorogului, pă-șunele, grădinile cernească-se, / pălească-se, / veștezească-să, / nu înflorească, nu înverdzească, / nici să odrălească, / și pre domnul lor cu jele, / pre stăpânul lor negreale / suspinând, / tânguind / neîncetat să pomenească. / Ochiuri de cucoară, / voi, limpezi izvoară, / a izvorî vă părăsiți / și-n amar vă primeniți ! / (...) / Clătească-să ceriul, / tremure pământul, / aerul trăsnet, / nuâ-rii plesnet; / potop de holbură, / (...) / Soarele zimții să-și ră-tedze, / luna, siindu-se, să să rușinedze; / stelele nu scântăiadze, / nici Galateea să lumineze. / Tot dobitocul ceresc glasul să-și sloboadză / fapta nevăzută, plecându-să, vadză. / Cloșca puii ră-sipească. / Lebăda lira să-și zdrobească. / Leul răcnească. / Tau-rul mugească. / Aretele fruntea să-și slăbască. / Racul în coajă neagră să să primenească. / (...) / Steletul, arcul frângând, ținta nu lovască, / Dreptatea Cumpăna nu mai arete, / Apariul topas-că-să-n sete...». Se pare că este și „primul blestem cosmic“ din poezia universală.

▲ Bocet

(lat. *vox,* „voce“ + suf. *-et*)

Bocetul este specia genului liric-folcloric, îndeosebi, „îmbinând formele versificației libere cu ale celei fixe“,

exprimând „în ton profund elegiac jalea celor rămași“, elogiind faptele „celui plecat dintre vii“, ori încercând să imagineze „universul neființei“, „tărâmul celălalt“, „Țara-fără-Dor“, spre care se îndreaptă semenul său, Dalbul-de-Pribeag.

În circuitul folcloric-valahic de azi mai sunt încă interesan-te bocete: «La Bradul Zânelor», sau «Cetină de brad...», ori «Cântecul Bradului», «Zorilor, surorilor...», «Ridică, ridică, gene...», «Scoală, Ioane, scoală...», «Este-o casă mare...», «Petrecerea mortu-lui» etc. Bocetele „în măsura 5 / 6“ din zona Cogaionului / Sarmizegetusei, îndeosebi, cele privind călătoria Dalbului-de-Pribeag în creierul muntelui, unde-i Bradul Zânelor, axis mundi, având la rădăcină «Șerpoanea Galbenă», «în trupine, Vidra Lătrătoare» și «în vârf, Șoimul Roșu / Negru», întrec în adâncime temporală «Epopeea lui Ghilgameș» – partea cu «evenimentele» relatate de tabla ceramică nr. XII, în care este vorba despre protagonistul ce ia securea și se duce la arborele lumilor, prăbușit de furtună, un-de zdrobește șarpele cuibărit între rădăcinile-i, unde alungă „vi-dra“ de la mijlocu-i și apoi vulturul din vârf...

▲ Bogomilism

(din sl. *Bog, „Dumnezeu“* + subst. + *milă / „mila lui Dumnezeu“* + *suf. -ism*)

Bogomilismul este un puternic curent religios, considerat ba „religie“, ba „sectă“, ba „erezie“, înfiripându-se pe fondul «Schismei Mari» din 1054, pe fondul „slăbirii până la anihilare“ a Legământului de la Aurelian, sau „legământul“ Romei / Constantinopolului față de Valahime / Dacoromânitate, având ca efect re-Unirea parțială a valahilor / dacoromânilor sub sceptrul lui

Mercuriu, la anul 1103, în statul medieval al Transilvaniei, cunoscând „apogeul“ în prima parte a afirmării Imperiului Valahiei din vremea Dinastiei Asăneștilor de până la Ioan al II-lea Asan (1185 – 1243), dovedindu-se în realitate (la o analiză profundă) drept o puternică manifestare resurecțional-religioasă ca „răbufnire a fondului autohton“ (L. Blaga) al Zalmoxianismului, a cărei doctrină – «pe care o cunoaștem îndeosebi din documentele adversarilor» (KD, 109), căci lucrările bogomiliștilor au fost vandalizate sistematic, cum, de altfel, majorittatea documentelor Valahimii prin istorii – promova: (I) «în concepția cosmogonică a bogomilismului, Dumnezeu, ca principiu al binelui, creează lumea spirituală, veșnică și nevăzută»; (II) «Satan, principiul răului, după ce se revoltă cu alți îngeri împotriva lui Dumnezeu și e aruncat în spațiu, dă consistență prin verbul magic virtualității ideale a universului, clădind o lume vizibilă (pământ, cer, stele) și forme de viață (animale, plante), afară de om, pe care l-a plămădit din lut muiat în apă, însă căruia nu-i poate oferi suflet»; (III) «și abia Dumnezeu, înduplecat, întregește lucrarea, însuflețind întâia pereche – Adam și Eva»; (IV) «doi dintre fiii Evei, Cain și Calomena, se nasc adulterin de la Satan; esența ereziei stă aici: stăpânul trupului omenesc e Satanail, al sufletului e Dumnezeu, deci două forțe în antagonism etern»; (V) «dar fiind veșnic și imaterial, sufletul scapă prin moarte din carcera trupului și se întoarce la Dumnezeu; experiența morții îi silește pe îngerii căzuți să-și ia neveste dintre fiicele oamenilor (...) ca să poată obține vehiculul de întoarcere în cer; mezalianța naște însă uriași monstruoși care îl atacă pe Satanail, până când sunt înecați de el prin potopul universal» *(ibid.)*.

Romulus Vulcănescu, «după datele înfățișate în Predica presviterului Cosma» (VMR, 232 sqq.) și Victor

Kernbach ne mai încre-dințează că reprezentanții bogomilismului combăteau «organizarea materială a Bisericii Creștine», «contestau „Vechiul Testament“, so-cotindu-l de obârșie diavolească și admiteau din scripturi numai „Psaltirea“, cărțile profeților, evangheliile, „Faptele apostolilor“, „Apocalipsul lui Ioan Teologul“, compunând și altă epifanie: în anul 5500 (de la facerea lumii), trimis de Dumnezeu, arhanghelul Mikael pătrunde în urechea dreaptă a Fecioarei Maria, întrupân-du-se prin naștere în ipostaza de Isus Christos; iar acesta, mân-tuind omenirea, se înalță la cer în spirit, nu în trup, fiind resor-bit de Dumnezeu» (KD, 109). Ca și pelasgo-dacii / valahii Zalmoxia-nismului, bogomiliștii-valahi / dacoromâni, bogomiliștii-italieni, bo-gomiliștii-francezi (albigensii), bogomiliștii-germani (catharii), sau câți mai erau prin Europa acelui Ev Mediu, propovăduiau «asce-tismul vegetarian», urau trupul «pentru că e dependent de plă-ceri», urau «familie și avere»; în afară de botez (oficiat la majo-rat), «refuzau formele eclesiastice, biserica, altarul, tainele creștine; (...) ritualul funerar se reducea la o rugăciune» (KD, 110). Mircea Eliade și Ioan P. Culianu dezvăluie alte aspecte ale bogomilis-mului; câștigând teren în Constantinopol, pe la începutul secolului al XI-lea, mișcarea bogomilismului «este declarată erezie și trecută prin foc și sabie, dar în realitate dogmele ei sunt destul de apro-piate de ortodoxie; se găsesc în ea doctrine docetiste care afirmă că trupul fizic al Mântuitorului (și probabil și al Mariei) a fost o fantasmă înșelătoare; antiiudaici, bogomilii îl transformă pe Iahve în Satan» (ECDrel, 109); potrivit sublinierilor acelorași savanți, «bogomilii au fost adeseori, dar fără temei, asociați cu paulicienii»; «în realitate, chiar dacă împărtășesc cu paulicienii lipsa de considerație față de ortodoxie,

bogomilii nu sunt propriu-zis dualiști, deoarece ei socotesc că Satan nu este creatorul, ci mai degrabă organizatorul („arhitectul“) lumii; regăsim la ei vechi doctrine creștine care fuseseră cândva ortodoxe, precum tradu-cianismul (o dată cu împreunarea sufletelor părinților ia naștere un suflet nou), conceperea și nașterea auriculară a lui Iisus Hris-tos și altele, precum aparentismul docetist, care, fără să fie orto-doxe, se bucurau de o vechime onorabilă; bogomilismul nu în-seamnă o recrudescență a gnosei; el a fost conceput de credincio-șii bizantini ultraconservatori, encratiți și vegetarieni» (ECDrel, 141). Din Valahia Sud-Dunăreană și Nord-Dunăreană a Asăneștilor, cea puternică și ocolită de teamă chiar de armatele mongolo-tă-tare ale lui Genghis-Han, în 1223 (cf. TIR, I, 99), bogomilismul trece «în mod sigur în Italia», apoi «ajunge în Franța, la începutul secolului al XII-lea, și dispare la puțin timp după aceea (1167), când episcopii francezi sunt convertiți de un trimis din Bizanț la o nouă erezie care profesează un dualism radical; catharismul bogomil se va menține în Italia de nord până în secolul al XV-lea și va face din nou o scurtă incursiune în sudul Franței, în secolul al XIV-lea, prin intermediul unor proaspăt convertiți la catharismul provensal, după distrugerea albigenzilor din secolul al XIII-lea; *catharii* sunt, așadar, adepții celor două doctrine deose-bite reunite din Bizanț; una este cea a bogomililor și cealaltă aceea a albigenzilor din sudul Franței, de la 1167 până la căde-rea Montsegur-ului în 1224.» (ECDrel, 141).

▲ Brahmanism

(din indianul *Brahman* + suf. *-ism*)

Brahmanismul este o religie postvedică-indiană, în a cărei doctrină se întâlnesc principiile: (1) lumea este

iluzorie, tot ce există se întemeiază pe „impersonala substanță“ a universului, adică pe Brahman; (2) periodic, lumea este distrusă și rezidită într-o ciclicitate a revărsării lumilor murind în Brahman spre a renaște; (3) după cum ți-ai îndeplinit în viață misiunea – *dharma* –, așa îți primești „răsplaata postumă“ – în spiritul legii *karma;* (4) sufletul *ens*-ului uman defunct trebuie să renască: (a) într-un alt om – de castă superioară / inferioară, (b) într-un animal; (5) mântuirea finală – *moksha* înseamnă eliberarea sufletului scutit de alte reîncarnări, Partea *(Atman)* contopindu-se în Întreg *(Brahman)* etc.

Brahman este un concept religios sanscrit foarte complex, de-semnând: (1) *Lumina Luminilor*, divinitate impersonal-cosmică întruchi-pând absolutul, (2) *ființa în sine, născătoare a oului primordial cu Brahma* ieșind din găoace și înjumătățindu-l în Cer („partea superioară a oului“) și în Pământ („partea inferioară a oului“), (3) *samsara* (reîncarna-rea), *karma* (cauzalitatea energetică a întregului lumii), *dharma* (datoria) etc.

▲ Budism

(din *Buddha* + suf. *-ism*)

Budismul este o religie care își face apariția în India antică din orizontul anului 528 î. H., o dată cu întemeietorul acesteia, Buddha (Siddhartha / Sakiya-muni – „Iluminatul Sihastru“), ce i-a expus doctrina: (1) despre suferință ca „sens al existenței“, cauza fiind „setea de viață“, ducând la „șirul reîncarnărilor“, (2) de-spre cauzele suferinței avându-și sursa în existență și în ignoranță, (3) despre posibilitatea eliberării prin suferință și (4) despre calea de suprimare a suferinței, sau „cărarea cu opt răspântii“, ținta fiind Nirvana, unde poate ajunge orice om, numai prin „ajutoarele“, prin „mijloacele“

conținute în sinea fiecăruia, zeii neîntin-zându-le vreo mână în această direcție, dovedindu-se neputincioși în acest sens, universul guvernat fiind doar de Suferință și de Extincție: *Nu există decât Suferin-ță, / nu există cel care suferă, / nu există agent, numai actul există: / Nirvana există, nu și cel / sau aceea care îl caută. / Drumul există, nu însă și cel / sau cea care îl străbate.* («Visuddhi Magga, 16 – *apud* ECDrel, 69).

Buddha („Iluminatul“), întemeietorul tradițional al religiei Budismului – religie al cărui nume vine de la simbolu-i onomas-tic, nu de la numele-i real, de Siddhartha – s-a născut într-un oraș indian, Kapilavastu (cf. KD, 115), de la poalele celui mai înalt masiv muntos din lume, Himalaya; cronologiile plasează nașterea lui Buddha între anii 624 și 448 î. H.; opinia științifică îi fi-xează „viața terestră de opt decenii“ pe segmentul temporal dintre anii 563 și 483 î. H. Suntem încredințați de Mircea Eliade și Ioan P. Culianu că mama lui Buddha «moare la câteva zile du-pă naștere, după ce primise toate prevestirile care anunțau naște-rea unui copil miraculos; potrivit unor versiuni docetiste privind nașterea lui Buddha, conceperea sa a fost imaculată și nașterea virginală; corpul său ar fi avut toate semnele care revelau un mare rege al lumii; la șaisprezece ani, Siddhartha se căsătorește cu două prințese și duce o existență fără griji în palatul părin-tesc; dar ieșind de trei ori din palat, el ia cunoștință de trei re-le ineluctabile care afectează condiția umană: bătrânețea, boala și moartea; ieșind a patra oară, el găsește soluția acestor trei sufe-rințe, contemplând liniștea și seninătatea unui ascet cerșetor; tre-zindu-se în miez de noapte, trupurile flasce ale concubinelor sale adormite îi revelează încă o dată caracterul efemer al lumii» (ECDrel, 66). Legendele mai adaugă că Siddhartha (onomastic tălmăcin-du-se în „cel ce și-a atins ținta“ – KD, 115) / (Buddha) părăsește pa-latul,

se dedică ascezei, sub numele de Gautama (de la numele neamului său, Gotama, din care proveneau șefii tribului Sakiya – *ibid*.); la 35 de ani își proclamă propria-i doctrină, în predicile din localitatea Benares (Brahmaputra); după opt decenii de trecere și petrecere prin Lumea Albă a Indiei, se stinge din viață, în ori-zontul anului 483 î. H., urmându-i în aura religiei fondate de el, în fruntea comunității (samgha), Mahakasyapa, probabil Anan-da (discipolul ce a stat lângă Buddha 25 de ani), Upali ș. a.

▲ Cabală

(din ebraicul *qabbalah,* „tradiție“)

Cabala este o doctrină evreiască bazată pe o simbolică a numerelor și a literelor, spre a înfățișa natura ca emanație a divinității, într-o formulă teosofic-teurgică, sau extatică, reținându-se în primul rând acea schemă cosmologică din cele zece *sefirrot*-uri, „corespunzând probabil celor 10 porunci“, și din „cele 22 de căi care le unesc, corespunzând celor 22 de litere ale alfabetului ebraic“, încât Creația are în ecuație aceste 32 de elemente primordiale. (cf. ECDrel, 218 sqq.)

▲ Cacofonie / „cacofonită“ („ligamentită“)

(cf. *cacophonie* < gr. *kakos,* „rău“ + *phone,* „sunet“)

Cacofonia / cacofonita („ligamentita“) este o „maladie“ a textului / „oralo-textului“, constând în „asocierea“ (în scris / rostire) a ultimului sunet, ori a ultimelor sunete / litere, sau a ultimei (și chiar a antepenultimei) silabe dintr-un cuvânt, cu un sunet / sunete (litere), sau cu silaba primă (ori cu silabele primă și secundă) din cuvântul următor, încât, prin „inducție semantică“, poate trimite la sensuri neplăcute, la cuvinte

ce desemnează „părțile rușinoase“ (organe sexuale, aparate excretoare), activitățile intime / fiziologic-excrementoase, urâte, ale oamenilor / animalelor, sau invers, „inducția semantică“ speculând semnificantul și descompunându-l – prin rostirea / accentuarea unor silabe – în două cuvinte cu înțelesuri , ori cu aluzii / „calificative“ neplăcute pentru receptor.

De obicei, cacofonita / ligamentita se întinde pe două cu-vinte: *(1)...bă – și (ne)...:* „Iar*bă și* turme...“; «Lim*bă și* literatură» (revistă de București a Societății de Științe Filologice din România), titlu rămas neschimbat în ciuda propunerii bogat-argumentate a lui Al. Piru – de prin 1968 – de a-l „fixa“ în memoria generațiilor fără „deodorantul ligamentos“: «Literatură și limbă»; «Lim*bă și* comuni-care» – capitol întâlnit în majoritatea manualelor de «Lim*bă și* li-teratură română» de după „marea reformă democratic-postdecem-bristă a învățământului românesc“; „La cur*bă șine*le trosnesc...“ etc.; *(2)...că – când...*: „...fiind*că când* turna filmul, tocmai luase foc o sondă...“; *(3)...că – ce / ca... (vă – ca... / ...ca – cu... / ...cu r... / ...sul – ei...)*: „Și domnișoara profesoară, Maria Flori*că, ce* frumos *vă ca*racteriza perso-najele și vă expli*ca cu*vintele necunoscute, și, *cu r*âsul ei cristalin, tare vă mai încânta...“; *(4)...ca – ca...:* „Se evidențiază *Biserica Catolic*ă, de la Schisma cea Mare, din anul 1054 d. H. încoace...“; topica ge-neroasă a limbii valahe / dacoromâne poate rezolva și această cacofonie care pare „a fi prinsă-n cuie“: „Se evidențiază *Catolica Bise-rică,* de la...“; până și cacofonia din numele genialului dramaturg Ion Lu*ca Ca*ragiale a fost anihilată prin scrierea / pronunțarea ca inițiale a celor două prenume cacofonice: *I. L. Caragiale / „I-Le-Caragiale“*; *(5)...ca – ce...:* „se aștepta *ca ce*va rău să se-ntâmple...“; *(6)...ca – ci...:* „nu cred *ca ci*neva de-aici...“; *(7)...ca – cu...*: „Doamna nu se împă*ca cu* situ-ația...“; (8) *coa*

– ele: „Pe când veneau în*coa, ele* l-au văzut aruncân-du-se de la fereastră...“; *(9)...ca / că – ca / că*...: «Critica noastră – spu-nea Mihail Kogălniceanu – va fi nepărtinitoare; vom criti*ca ca*rtea, iar nu persoana»; fiind vorba de un comentariu al programului romantic al revistei «Dacia Literară» (1840), dintr-un manual de «Limba și literatura română» pentru liceu – clasa a IX-a –, du-pă care au învățat câteva zeci de promoții de dinainte de anul 1989, nu aș fi acuzat de vreo crimă pe distinsul profesor român, coautor de manual, dacă „nu ar fi sădit“ exemplul cu cacofonia în mintea sutelor de mii de studioși, operând simplu, la topica frazei în discuție – «Critica noastră va fi nepărtinitoare; *ca*rtea vom criti*ca,* iar nu persoana» –, evident, din respect pentru spi-ritul revoluționar-pașoptist din acel anotimp al limbii române, pentru Mihail Kogălniceanu, dar și pentru faptul că principiul este valabil și astăzi; în acest caz, cacofonia „acționează ca o bombă“, „anulând“ circuitul nobilului principiu deontologic-literar formulat de Kogălniceanu; elevul / studentul se inhibă în fața exemplului cu cacofonia, ca și în cazul ilustrării dactilului (în același manual) cu un exemplu din «Mihnea și Baba» de Dimi-trie Bolintineanu: «Mihnea încale*că, ca*lul său tropotă.», deși în li-teratura română există ale zeci de mii de exemple; iar dacă vre-un cenzor ținea neapărat la acest exemplu, putea fi substituit e-lementul secund, creator de cacofonie, cu sinonimul său, obți-nându-se ilustrativul: „Mihnea încalecă, murgul său tropotă...“ – cu mențiunea: „după D. Bolintineanu“, ca să fim în spiritul strict științific al problemei... (v. *infra* – ritm); *(10)...cu – ru...:* „Tot atunci, domnișoara mi-a dat un ceas *cu ru*bine să vi-l aduc...“; *(11) ca – pre...:* „Domnișoarele, *ca pre*mii, primesc șapte aspiratoare...“; *(12)...gă – oază...:* „Doamna nea*gă; oază* s-arată și-n stânga...“; *(13)la – po /*

pă...: „*Ia po*vestește...“ / „*Ia pă*trunde tu în labirintul lui Joyce“; *(14)...l – indic:* «Profesorul (încântat de răspunsul studentei mediciniste ce avusese pe bilet, la examenul de *Anatomie*..., și „Vaginul – structură, funcții“): Domnișoară studentă, ca să-ți trec un zece curat în carnet, te rog să ne spui care este denumirea populară românească la *clitoris*...? / Studenta (îmbujorându-se inteligent): Termenul popular, domnule profesor, n-aș putea să vi-*l indic*...» (Dialog consemnat, la Facultatea de Medicină – Universitatea din Craiova, în orizontul anului 1979); *(15)...pi – pi...:* „Cu teoria sa despre ***B**, pi*sa studenții la cap tot semenstrul.“; *(16)...pis / piz- – da / dă... (la – ba...):* „Domnișoara *Calapis dă* la Bac, la istorie...“; *(17)...pul – a / ă...:* „În tot tim*pul a*cesta / *ă*sta, domnul director s-a scărpinat...“; *(18)...pul – e...:* „Tim*pul e* pe sfârșite...“; *(19)...sul – a / ă (e)...:* „Pa*sul a* ră-sunat pe alee...“ / „În cea*sul ă*sta de grea durere...“ („Concur*sul* / cro*sul e* mâine...“); *(20)...va / v-a – că...:* „Domnișoara... știe cum*va ca*re-i titlul lecției noastre...?“ / „Domnișoară, *v-a că*zut batista...“ etc.

Cacofonita / ligamentita – „scăpată de sub control“ mai des – afectează trei cuvinte: *(1)...bă–și–ni/ne...:* „Bă, a venit asistentul de la Lim*bă și ni* le-a adus...“; *(2) ...ca–a–ac(e)...:* „Mână *ca a ace*stuia nu s-a mai pomenit până acum în istoria voleiului românesc...“ / „Stan*ca a ac*ceptat...“; *(3)...că–a–co...:* „Domnul patron știe, *că a co*ntribuit...“; *(4)...că–ca–ca...:* „Să fa*că ca ca*dourile guvernului să ajungă la destinație“; *(5)...pi(i)–și–/-a/u...:* „Ca*pii și a*coliții lor...“ / „Po*pii și-au* scos crucile de argint aurit...“; *(6)...pul–le–e...:* „Tim*pul le e* pe sfârșite...“ etc.

Am atras atenția *(supra)* asupra faptului că există și un soi de „invers-ligamentită / cacofonită“, datorată „inducției semantice“ speculată de vorbitor, la „descompunerea semnificantului“ – prin specială rostire – în două cuvinte, „operând“ înțelesuri, ori aluzii / „calificative“ neplăcute

pentru referent, în fața unui „public“: Dacă *evită* doamna, de ce să o fac tocmai eu...; sau: „Observ că domnișorul / domnișoara... *evită* la cacofonii întotdeauna“; inducția semantic-ligamentos-batjocoritoare se face prin mărirea pauzei între prima silabă a predicatului și a doua, transformând verbalul în nominalul: ...*e vită*...

Desigur, există și cacofonii lăsate intenționat pentru efectul lor stilistic, ca în vitriolantele stihuri soresciene țintind criticaștrii literari, „inutilul lor act post-demiurgic“ de întreținere a „sacrei gălăgii literare“: «Atunci au sosit și niște indivizi care întârzia-seră, / Creatorul i-a mângâiat pe cap cu compătimire, / Și le-a spus că nu le rămâne decât să se fa*că / C*ritici literari / Și să-i conteste opera.» (*Shakespeare* de M. Sorescu). Este cacofonia și sur-să de comic de limbaj, cu mult talent exploatată și de inteligen-ții scriitori de la «Academia Cațavencu»: «S-or fi gândit *că,* vir-gulă, *ca*lul pe care au pus ștampila reprezintă sigla unui partid legat de păsurile țărănimii»; ori: «...escu, te iubim / *Că ca* tine nu găsim !» (*apud* RadSt, 49 / 53).

Vorbind despre «modalități de evitare a cacofoniilor», uni-versitarul de Cluj-Napoca, Ilie Rad, recomandă: «a) introducerea unor cuvinte sau sintagme între cele două cuvinte care ar putea intra în relații de cacofonie: „Numai de nu s-ar repeta senzația de înăbușire de adineauri, fri*ca* aceea *cu*mplită că nu mai poate respira.“ (Al. Philippide, *Floarea din prăpastie*, Editura Minerva, Bucu-rești, 1975, p. 238)» (RadSt, 50 sq.).; „modalitatea“ este bună, numai că exemplul este rău; din dorința de a evita iute „text-maladia“, nici Philippide nu a mai observat, nici Rad nu a mai băgat de sea-mă că distinsa „râie cacofonică“ a rămas bine înrădăcinată în fraza afectată: «...frica aceea...»; celelate două exemple pentru această situație sunt bune: «Lupta aceasta mă

sugrumă mereu și frică mi-e că nu se va isprăvă niciodată...» (Rebreanu, «Pădurea Spânzuraților»); «...cu toate că, în lucrarea amintită, Călinescu...» (RadSt, 50); «b) recurgerea la sinonime» – aici aduce un exemplu bun: «mi-e frică că vine» / «mi-e teamă că vine», dar cade în aceeași capcană ca și în exemplul «Florii din prăpastie» *(supra):* «proza ro-mânească actuală / contemporană» (RadST, 50), deși sinonimia – pentru *contemporană* – recomandată studenților ar fi trebuit să fie nu *actua-lă,* ci *de azi* (proza românească de azi); «c) flexionarea unor cuvin-te: în mica cameră = în spațiul micii camere»*(ibid.)*, deși tot așa de binevenit era și derivatul *cămăruță*.

Din păcate, există și destui „trepăduși-doctori în cacofono-logie“ prin Sfânta Grădină a Limbii Valahe / Dacoromâne, ce nu văd pădurea de cacofonii (cacofonite / ligamentite), din cauza copacilor, deși arborii-s cu păsări frumos-cântătoare: pupeze („pri-cepu, punând...“), cuci („cu cunoștințe...“, „cu cucoare-n ochi albaștri“ etc.), privighetori („Lili liniștită apela la latura sensibilă...“), ciocârlii (colilie Lie-i...) etc.; „trepădușimul anticacofonistic“ n-ar fi stricător atâta vreme cât ar fi „amendate barbar“ – pe la examenele de admitere la Litere, Drept, Jurnalistică etc. – doar adevăratele greșeli, cacofonita / ligamentita și alte maladii ale textului, nu și cântecul cucului din merii înfloriți pe dealuri, ori trilurile privi-ghetorilor / ciocârliilor din priveliștile ființei, nici gânguritul pruncilor, primele cuvinte sacre: *ma-ma, ta-ta, ba-ba* („prima manșă...“ – Th. Hristea / RadSt, 51; *„fata taie trandafirii..., Elba bate recordul...; ba Banatu-i fruncea...* etc.), elemente ce intră în tezaurul eufonic al unei limbi... (cf. RadSt, 55 sqq.). Universitarul clujean, Ilie Rad, în lucrarea «Stilistică și mass-media...» (Cluj-Napoca, 1999), preia un intere-sant „inventar de cacofonii din presa audiovizuală“, din cartea semnată de prof. univ. dr. Valeria Covătaru, «Cuvinte despre cu-vinte» (Târgu-

Mureș, 1996), bineînțeles, și cu câteva din „exageră-rile trepădușiste“, făcând totodată și două interesante observații: (1) «...Pentru a sugera mai bine efectul cacofoniei, în pronunțare, autoarea a unit, uneori, silabele aflate în relație cacofonică (ar fifiresc, dieselelegant, încăcând, Racucu orchestra, clipepe scenă etc.). Pentru consecvență, noi am renunțat la acest procedeu.»; (2) «Au-toarea extinde cacofonia chiar mai mult decât noi: o oficialitate, se oferă ca gazdă etc.» (RadSt, 58).

▲ Caligramă

(din *cali-* < *gr. kallos, „frumos“* + *-gramma* „inscripție“)

Caligrama este o specie de sincretism picto-poetic, unde „întregul“ produs artistic („text-pictura“) evidențiază că mesajul versului se reia din ordinea verbală, între anumite limite, cu ajutorul codului plastic.

Într-o caligramă se corelează un cod poetic / verbal cu un cod plastic / nonverbal; imaginea plastică are calitatea de a fi „universal-accesibilă“, în vreme ce „imaginea poetică“ stă deschisă numai pentru cel ce cunoaște codul verbal, limba respectivă. Du-pă cum se știe și din manualele școlare de «Literatură și limbă română» ale „perioadei reformei învățământului postdecembrist“, ce-le mai vechi caligrame aparțin lui Iordache Golescu (București, 1776 – 1848, Orșova); în cea care poartă titlul «Rugăciunea că-tre oul cel dă Pațte», este vorba despre un desen al autorului, un ovoid, sugerând un ou „roșu“, în care este dispus textul: «Ou / roșu / și frumos / bună nooă / în veselie / dă Pațte ne-aduce / c-o dragoste dulce / cu bucurie / dă-ne nooă / cel frumos / roșu / ou»; în caligrama cu titlul «Porunca toporului», I. Golescu desenează un „topor cu două

tăișuri“, poziția: „înfipt în butuc“; pe „lama-muche-rozetă“ este dispusă „în trei semicercuri“ strofa: «Cea mai bună, cea mai tare / Unealtă spre lucrare / Este acest topor»; pe „coada toporului“ stă rândul-ax: «Cu care șî verzi, șî uscate, la pământ dobor»; pe lama ca de bardă-i tristihul: «Dă ești tare-n mână / nu-l lăsa din mână nici / într-o zi din săp-tămână». În literatura universală, celebre sunt caligramele poetului francez, Guillaume Apollinaire (1880 – 1918), unde se renunță la „linia de contur a obiectului-formă“ (în care se toarnă „conținu-tul-text“), „linia / liniile desenului“ fiind realizate chiar din rân-durile / versurile textului dispuse lizibil, în formă de cal, de o-chelari etc. Pentru prima dată în literatura română, o caligramă sinestezică, «Lied», reverberând ritmuri din «Simfonia 40 în Sol minor» de W. A. Mozart și având text bilingv (în română și în franceză), cu „desen: *lebede-pe-valuri*“, din versuri, realizează poetul I. P. Tatomirescu, în 2 aprilie 1977, caligramă publicată „în deschiderea“ volumului «Încântece» (1979):

c i
i o
....n d
a
t’
n-
a
m
d
a
n
s
a t
cu o leb@d@ – n-ar fi fost prea t$rziu templul meu
n-ar fi fost prea t$rziu templul meu
cu un nuf@r sub ochi, mi-o v@d searb@d@
dar m@ tem a nu fi cumva zeu.
niciodat’, n-am dansat cu o leb@d@

niciodat', n-am dansat cu o lebădă – / n-ar fi fost prea târziu templul meu;
cu un nufăr sub ochi, mi-o văd searbădă, / dar mă tem a nu fi cumva zeu:
niciodat' n-am dansat cu o lebădă...

m a
a i
....J s
j
e
n'
a
i
d
a
n
s

avec un cigne – mon temple n'aurait été trop tard
Jamais je n'ai dansé avec un cigne –
mon temple n'aurait été trop tard;
avec un lis sous les yeux le le vois fade mais j'ai peur de n'être pas un Dieu:

Jamais je n'ai dansé avec un cigne – / mon temple n'aurait été trop tard;
avec un lis sous les yeux le le vois fade, / mais j'ai peur de n'être pas un Dieu:
jamais je n'ai dansé avec un cigne...

(I. P. Tatomirescu, «Lied», – TÎnc, 5)

▲ ● Canal

(lat. *canalis*, „jghiab, șanț, conductă...“; cf. fr. *canal* / it. *canale*)

Canalul este un element constitutiv al unei situații de comunicare constând în calea de acces / propagare (comunicație / transmisie) a informației către receptor.

La o lecție, la un curs, într-un amfiteatru, *canalul (de comuni-cație),* sau *canalul fizic,* este constituit de aerul ce permite – grație vi-brațiilor produse de vocea emițătorului (profesorului) – ca mesajul să se propage până la urechi, până devine accesibil simțului / simțurilor. Situația de comunicare este orice „împrejurare“ / „stare“ în care este prezentă informație. Alături de *canal,* celelalte elemen-te constitutive ale situației de comunicare sunt: *emițătorul, receptorul, mesajul, codul* și *referentul*. Element, „principiu esențial“ al autoreglării / retroacțiunii și în comunicare este *feed-back*-ul, sau „conexiunea inversă“.

▲ Caracter

(lat. *character*, „pecete de fier înroșit în foc“)

Caracterul desemnează ansamblul însușirilor esențiale și calitativ-specifice, psiho-morale ale unui personaj / erou dintr-o operă literară, surprins în compor-tamentul și în acțiunile sale, în atitudinea sa față de sine și față de alții, față de întregul mediu înconjurător.

Trăsătură durabilă, inconfundabilă, a personajului, caracterul determină o constantă a manifestării acestuia; autorul este conști-ent de faptul că „eroul său“ din realitatea imediată, luat ca „re-per“ / „jalon“, ori ca „oglindă“, are caracterul format în procesul de integrare într-un anumit sistem de relații sociale; în structura caracterului acestuia intră diverse aspecte ale activității psihice: afective, cognitive, volitive etc.; devin reale trăsături de caracter numai acele însușiri care dețin un loc dominant în structura per-soanei și exercită o influență constantă asupra modului de a gândi, de a simți, de a acționa. Caracterologia în roman / tea-tru, «implică un proces de tipizare în construirea personajelor pro-puse, o viziune canonică de moralist, concepând clasificarea fau-nei umane în sinteze portretistice bine

delimitate prin schematis-mul lor expresiv» (DTL, 67). Caracterologia preocupă antichitatea, înce-pând cu Theophrast – în ale cărui «Caractere» sunt surprinse iro-nic / satiric structuri morale: a avarului, a bădăranului, a cini-cului, a guralivului, a ipocritului, a vanitosului etc. – până din-coace de realismul lui Balzac. Desigur, caracterologia a stat în baza teatrului, din antichitate și chiar peste vremea clasicismului; și mai stă chiar și în prezent, și în temeiul romanului din sfera realismului; «personajele sunt create de obicei pe premise caractero-logice, de unde unitatea și coerența identității lor psihologice, u-șor clasificabilă tipologic; depășită substanțial încă de către un vizionar al reacțiilor abisale ca Dostoievski, psihologia caractero-logică ajunge să cadă oarecum în desuetudine» *(ibid.),* în secolul al XX-lea, după „reforma“ lui Proust. Dar la o analiză atentă, a-ceastă „cădere în desuetudine“ a caracterologiei este doar o părel-nicie, secolul al XX-lea îmbogățind corola tipologică a romanului, ca și în literatura română, de pildă, cu „moromețianismul“, ori cu tipologia grobianului din «Bunavestire» de N. Breban ș. a. m. d.

▲ ● Caracterizare de personaj

Prin *caracterizare de personaj* se înțelege, în general, desprinderea trăsă-turilor fizice și morale, identificarea componentelor personalității eroului.

Eroii / personajele tuturor speciilor literaturii au o foarte mare importanță estetică și clasificarea lor se relevă în funcție de tipologii și de locul pe care îl ocupă în structurarea operelor: (1) personaje *principale / secundare;* (2) personaje *complexe / lineare;* (3) personaje *pozitive / negative* etc. În afară de relevarea proce-deelor / modalităților de realizare / individualizare a

unui perso-naj *(infra),* când (îi) este „solicitată“ o caracterizare, trebuie să se mai aibă în vedere: „raporturile tipologice“ personaj – operă, per-sonaj / operă – curent literar / epocă; „relația“ personajului cu „momentele subiectului“ ilustrată prin selectarea – din „țesătura epică“ – a evenimentelor ce-l au în „prim-plan“, în „panoul cen-tral“; documente / mărturii ale autorului, ori ale criticilor / isto-ricilor literari despre „nașterea“ eroului, validarea acestora „de că-tre posteritate“; raportul dintre personaj / erou și mediul social în cadrul „familiei“ / tipologiei naționale / universale etc.

Modalități de individualizare / caracterizare a personajului. *Dintre multiplele / variatele procedee / modalități artistice de realizare / individuali-zare a unui personaj de către un scriitor,* relevăm: (1) *prezenta-rea (directă / indirectă) a trăsăturilor fizice („portret“, „privire“, „mimică“, „voce“ „reacții generale“ etc.);* (2) *prezentarea (directă / indirectă) a trăsăturilor morale („mod de gândire“ în raport cu personajele celelalte, cu valorile morale, materiale etc.); pentru „în-răzărirea profilului fizico-moral“, există și modalitatea „autocarac-terizării“ („autoanaliză“, „introspecție monologată“, „mărturisirea“ etc.);* (3) *urmărirea comportamentului exterior / interior la fiecare personaj, a evoluției gândurilor / sentimentelor, a metamorfozelor în acțiune, ori pe segmentele acționale* (metodă impusă de *bil-dungsroman*, și, îndeosebi, de estetica realismului); (4) *conturarea / nuanțarea personajului – „prezent“, sau „absent“ – prin cele rele-vate de către celelalte personaje, îndeosebi prin personaje-reflector;* (5) *surprinderea personajului ca „produs“ / „efect“ al mediului natural și social, al specificului epocii istorice (sau al „spiritului veacului“);* (6) *onomastica eroilor să fie în concordanță (în gene-ral, după estetica realismului, simbolismului,*

expresionismului), ori în discrepanță (după realismul satiric, ori după literatura absur-dului, a paradoxismului), cu exemplarul tipologic (intrând în sfera comicului de limbaj, prin nume); (7) *concordanța dintre limbajul personajului și tipologia acestuia, evidențiindu-i profesiunea, ran-gul cultural etc.;* (8) *monologul – modalitate de exprimare necen-zurată a gândurilor / sentimentelor, a frământărilor eroului etc. În comedia «O scrisoarre pierdută», de I. L. Caragiale, modalitățile de individualizare / caracterizare sunt cele specifice genului dramatic, în principiu, întâlnindu-se patru procedee funda-mentale indirecte: (1) eroii își relevă dimensiunea interioară prin acțiune („prin ceea ce fac și prin modul cum fac un lucru"), (2) eroii își dezvăluie, sau se dezvăluie (prin „autocaracterizare"), „apreciind" / „individualizând" pe alții (Trahanache îi caracterizează pe Tipătescu, pe Pristanda, pe Cațavencu ș. a.), (3) prin „ecourile memorabile" ale limbajului (de mare rafinament caragialeean), (4) prin apelarea la comicul de nume etc.*

▲ Catachreză

(lat. / gr. *catachresis,* „folosire abuzivă")

Prin *catachreză* se înțelege fenomenul lexical de metaforică sorginte, constând în utilizarea unui termen figurat pentru denumirea unui obiect, în absența unui termen propriu.

Altfel spus, cathacreza este un semnificat ce își caută / „închiriază" un semnificant, prezentându-se vorbitorilor ca „meta-foră tocită de atîta folosință": „poalele / piciorul / nările / creierul muntelui", „capul podului / dealului", „traista ciobanului" (plantă), „povara bătrâneții" etc. Privitor la catachreză, Lucian Blaga remarca: «metafora conținută circumscrie obiectul, dar în

loc să-l *reveleze*, tinde mai curând a-l *întuneca*; metaforele rezultând dintr-o tabuizare, fie magică, fie estetică, fie intelectuală, a o-biectului, iau o înfățișare excesivă sau catachrezică (...); tabuiza-rea obiectului alterează deci funcția și caracterul *revelator* al meta-forei; catachreza circumscrie, dar și întunecă obiectul; cu ea se i-vește un fel de mister artificial sau mai bine-zis un *surogat de mister*.» (BTc, 285). Catachreza este o metaforă cu funcția revelatoare tinzând spre zero, „circumscriind obiectul" și, totodată „întunecân-du-l"; păianjenul și pânza („casa paingului") se substituie, în ghi-citoarea folcloric-dacoromânească, printr-o „metaforă depărată", cum zice Lucian Blaga, «pentru ca ghicirea să nu fie prea lesnicioasă (...): *Într-un vârf de pai, / Mănăstire de crai*» (BTc, 284), devenind exercițiu / „joc" intelectual, ceea ce duce la catachreză și la hermetism, la „mister de retortă", nu la „sporirea volumului revelației".

▲ Categorii estetice

(cf. fr. *catégorie* < gr. *kategorein*, „a afirma" + fr. *esthétique*)

Prin conceptul de *categorie estetică* este desemnată o noțiune funda-mentală a disciplinei, cu sfera cea mai largă și cu un foarte restrâns conținut, din rândul indefinisabilelor, *summa genera*, un gen limită, benefic pentru izvoarele și legile artelor, inclusiv ale literaturii ca artă a cuvântului; *categoriile esteticii* nu sunt prea numeroase: *apolinicul, catharsisul, comicul, dionisiacul, dramaticul, frumosul, grotescul, mimesisul, sublimul, tragicul, urâtul* etc.

▲ Catharsis

(din grecescul *katharsis* – „purificare")

Catharsisul (catarsisul), categorie estetică zalmoxiano-pythagoriciano-aristotelică, desemnează

capacitatea unei creații – literare, muzicale, picturale, sculpturale etc. – de a produce în *ens*-ul receptor o „purificare“, o înnobilare spirituală / sufletească, eliberându-l de „abjecțiunea“ mediului cotidian.

La *Dax / Daci,* strămoșii zalmoxieni ai Dacoromânilor, cei cu *știința de a se face nemuritori*, catharsisul presupunea și tă-măduirea / vindecarea sufletului...

▲ Catren
(cf. fr. *quatrain*)

Catrenul desemnează fie o strofă de patru versuri, având rime încrucișate, îmbrățișate, ori împerecheate, fie „forme fixe de micropoem“: *rubaiatul* *(infra)* – o formă de poezie specific-persană, constând din „ruba“ / „patru“ stihuri („universalizată“ de Omar Khayyam, în orizontul anului 1123), *micropoemul-tetrastih* – dintr-o pereche salmică (decasilab zalmoxian) și o pereche zalmic-genuniană (dodecasilab salmic) etc.

Micropoemul tetrastih numit *tetrasalm* se obține din două pe-rechi de versuri (prin „frângerea“ / „înjumătățirea“, sau „un-doi-rea“ unui dodecasilab salmic / zalmic-genunian și a unui decasi-lab pur-salmic), având forma:

↓ ⩡ ⩡ ⩡ ↓ (vers-zalm / salm, m-5, *a*)
↓ ⩡ ⩡ ⩡ ↓ (vers-zalm / salm, m-5, *a*)
↓ ⩡ ⩡ ⩡ ↓ ⩡ (salmic-genunian, m-6, *b*)
↓ ⩡ ⩡ ⩡ ↓ ⩡ (salmic-genunian, m-6, *b*);

un tetrasalm al undoirii (*un-doi*-ìrii) universale este «Hiero-gamie în oglinzi»: *Infinirii dar: / stea-dublă-n cleștar – / undă după undă, / doi nuferi ne-afundă...;* găsim tetrasalmi și în paremilogia dacoromânească, dar nu cu frecvența

micropoemului distih și a trisalmului: *Unde înserează / nu ziuează; / unde ziuează / nu înserează.* (MPR, 285 / TDum, 78).

▲ ● Câmp semantic

Prin *câmp semantic*, sau *câmp lexical,* se înțelege aria sensurilor / în-țelesurilor și a nuanțelor de sens / înțeles de la seriile de cuvinte care se referă la un domeniu / compartiment al realului / realității.

Altfel spus, sintagma *câmp semantic / lexical* desemnează întinderea („câmpul“, „fondul“) înțelesurilor / sensurilor (studiate de *semantică,* „ramură a lingvisticii care studiază sensurile cuvintelor și evoluția acestor sensuri“, sau de termenul „sinonim“, *semasiologie* – „ramură a lexicologiei care cercetează sensurile cuvintelor și cauzele modifică-rilor lor“) de la cuvintele referindu-se la același domeniu; verbele privitoare la sfera vorbirii – *a afirma, a declama, a dezminți, a glăsui, a grăi, a interoga, a interpela, a murmura, a nega, a rosti, a spune, a (se) răboli, a (se) răsti, a șopti*, *a vorbi, a zbiera, a zice* etc. – alcătuiesc *un câmp al verbelor ce desemnează actele vorbirii / rostirii;* cele legate de activitățile senzoriale – *a asculta, a auzi, a privi, a remarca, a vedea* etc. – alcătuiesc *un câmp al verbelor ce desemnează actele senzoria-lului;* cele legate de activitățile gândirii – *a cugeta, a (se) gândi, a medita, a reflecta, a (se) răzgândi* etc. – alcătuiesc *un câmp al verbelor ce desemnează actele gândirii;* cele referitoare la familia felidelor – *ghepardul, lynxul / râsul, pisica domestică, pisica-sălbatică, tigrul* etc. – alcătuiesc *un câmp semantic al numelor de feline / felide etc.; în* câmpul semantic al denumirilor de locuințe omenești *intră: apartament, bloc, bojdeucă, bordei, casă, cort, covercă, domă (< domus; la Eminescu), iglu, iurtă, izbă, mansardă, mezanin, palat, subsol, vilă etc.*

▲ Cezură

(lat. *caesura*, „tăiere“)

Cezura desemnează pauza care se impune – în alcătuirea / rostirea unui vers – fie printr-o schemă riguros-prozodică, fie din cauză că versul, prea lung fiind, solicită neapărat un moment respiratoriu între emistihuri.

În «Sara pe deal» de M. Eminescu, aflăm cezura după co-riamb: «Sara pe deal // buciumul sună cu jale...».

▲ Chiasm

(cf. fr. *chiasme* / gr. *chiasmos,* „încrucișare“)

Chiasmul ca figură de stil (de construcție, ori de sunet) este o repetiție-simetrie, fonetică, sau gramaticală, sau lexicală, constând dintr-o „dublă antiteză“ obținută prin încrucișare de grupuri de sunete, ori de termeni, sintagme, propoziții, fraze, după diferite scheme poetice / naratologice: *ab–ba, abc–cba* etc.

(Exemple: «...*la* fluierul fluid de fluvi*al* a*sal*t... – TLil, 64; v. *supra,* aliterație; «Tremurau lucrând, / Lucrau tremurând...» – *Monastirea Argeșului*; «*Era* pe când *nu s-a zărit*, / Azi *o vedem* și *nu e*.» – *La steaua* de M. Eminescu; «*Ordinea cea grea și-n armura-mi stea:* / *eu* sunt ochiul vrerii, eu sunt *umbra* mierii, / *hrană* pentru-azurul cert al *Învierii*... ! // *Or-dinea-Ți celestă arde-armura serii –* / nuntă-n chip de nea, *Yinul-viorea*, / sufle-tul de crin într-un *trup de stea*...!» – TUph, 33).

▲ ● Cititor

(< *a citi* + suf. *-tor*)

Potrivit dicționarelor explicative, termenul *cititor* (I) desemnează: (1) „persoană care citește“, (2) „astrolog“ – „cititor în stele“, (3) „funcționar al unei întreprinderi publice care citește periodic indicațiile de la contoarele

electrice, de apă etc., ale abonaților“; (II) *în perimetrul teoriei comunicației*, prin *cititor* se înțelege receptorul unui mesaj scris, beneficiarul informației; (III) din sfera literaturii, *cititorul* este receptorul unei opere literare, beneficiarul catharsis-ului.

Categoria cititorului / receptorului are un rol extrem de im-portant pentru literatura modernă; între autor / emițător și cititor / receptor există un „sacru raport“ angajat – pe de o par-te – într-un „orizont de creație“ și – pe de altă parte – într-un „orizont de așteptare / receptare“. Mesajul operei literare poate antrena nevoia de a primeni / schimba lumea, în ciuda puterii modelului inerțial cu care intră în conflict, literatura fiind con-siderată în această situație „o forță subversivă“, atrăgând „inter-zicerea ei sub acuza de subminare / lezare a autorității“. Deoa-rece opera literară este *mesaj deschis, „producție permanentă de enunțuri“, subiectul* fiind deopotrivă al autorului și al cititorului / receptorului, indiscutabil, și *lectura* se înfățișează drept activi-tate germinatoare / generatoare de sensuri benefice, considerând cititorul (majoritatea receptorilor) de o calitate în concordanță cu dezideratele / obiectivele reformatoare dintr-un sistem de învăță-mânt. Î*n perimetrul teoriei comunicației*, *cititorul* / receptorul unui mesaj, beneficiarul informației, în funcție de „calitatea infor-mației și a receptării“, poate da ori nu un semnal de feed-back, de „conexiune inversă“, foarte important pentru emițător.

▲ Clasicism

(cf. fr. *classicisme*)

Clasicismul este un curent literar – care a apărut mai întâi în Franța, în secolul al XVII-lea, răspândindu-se apoi în mai toate literaturile europene –, distingându-se

prin următoarele principii estetico-literare: a) promovarea rationa-lismului, a «luminii rațiunii» (Boileau); b) cercetarea naturii umane și relevarea caracterelor / tipologiilor; c) armomie și echilibru; d) ordine și rigoare; e) genurile literare să fie pure; f) stilul să fie sobru; g) respectarea celor trei unități antice: de loc, de timp, de acțiune; h) eroul să fie un raționalist, rațiunea eroului să domine / guverneze inima, să presare pretutindeni făptuiri ale binelui – aidoma unui Făt-Frumos din basmele Dacoromânilor –, să lupte pentru biruința luminii asupra întunericului, pentru trumful rațiunii în fața violenței etc.

Criticul / esteticianul Adrian Marino sublinia că: «toate principiile estetice ale clasicismului au avut și au *încă,* în parte, o funcție dublă: stimulatoare și coercitivă, eliberatoare și repre-sivă, „modernistă“ și academizantă; reabilitarea aspectelor pozitive ale clasicismului devine în felul acesta o necesitate a obiectivității critice» (cf. MDil, 328).

Pentru principiile estetice ale clasicismului, celebră este *Arta poetică* de Nicolas Boileau (1636 – 1711): *Ideile-s la unii atât de-ntunecate, / Că par de-o pâclă deasă mereu îngreunate; / Lumina rațiunii nu-i poate lămuri, / 'Nainte de a scrie, învață-te-a gândi. // De-i limpede ideea sau nu-i destul de clară, / Așa va fi și versul ce-n urmă-i va s-apară, / Când prinzi un lucru bine, exprimă-l deslușit, / Cuvântul, să-l îmbrace, răsare negreșit. // Lucrați încet chiar dacă imboldul vă zorește, / Să nu vă-ncânte stilul ce-aleargă nebunește; // Ai grijă, orice lucru la locul lui să fie; / Sfârșitul și-nceputul să-și aibă armonie. // Iubiți deci rațiunea și pentru-a voastre lire / Din ea luați frumosul, și-a artei strălucire. // Dar noi ce ne supunem la legea rațiunii, / Vrem arta să îndrepte și-un mers al acțiunii; / Un loc, o zi anume și-un singur fapt deplin / Vor ține pân' la urmă tot teatrul arhiplin. // Un nou erou pe scenă de-nchipui în prezent, / În tot cu sine însuși să fie consecvent / Și pân' la finea dramei, privit și priceput, / Același să rămână ca și la început. // Fii clar, concis și sprinten în orice povestire.*

În literatura română, elemente ale clasicismului se evidenți-ază în creația beletristică a lui D. Cantemir

(îndeosebi, în *Istoria ieroglifică*), a lui Ion Budai-Deleanu (în epopeea *Ţiganiada*), a lui Gh. Asachi, Anton Pann ş. a. La scriitorii români din *epoca paşop-tist-unionistă şi a deschiderilor spre realism* (1821 / 1830 – 1867 / 1877), îndeosebi, în s*ubperioadele: Rădulescu–Asachi (1821 – 1839) şi a «Daciei Literare» (1840 – 1867),* clasicismul şi roman-tismul se relevă într-o interesantă simbioză, ca aspect al efortului sincronizator al literaturii române cu literaturile european-occiden-tale. Astfel, la Grigore Alexandrescu, scriitor reprezentativ pentru literatura română din epoca paşoptistă, elementele clasicismului sunt preponderente în fabule (*Toporul şi pădurea, Măgarul răsfăţat, Câinele şi căţelul, Lupul moralist, Boul şi viţelul, Vulpea liberală, Pisica sălbatică şi tigrul* etc.), în scri-sori (*Epistolă marelui logofăt I. Văcărescu, Epistolă d-lui I. Câmpineanu, Epistolă d-lui Alexandru Donici, fabulist moldovean* etc.), în satire (*Satiră. Duhului meu, O profesiune de credinţă, Răzbunarea şoarecilor* etc.), în epigrame (*Un osândit la moarte, Un preot cuvios, În iad mai deunăzi* etc.), în vreme ce elementele romantismului sunt covârşi-toare în meditaţii, în elegii etc. (*Anul 1840, Umbra lui Mircea. La Cozia, Mormintele. La Drăgăşani, Răsăritul lunei. La Tismana* etc.).

▲ ● Cod

(lat. *codex*, „colecţie de legi“; cf. fr. *code*)

Codul este un element constitutiv al unei situaţii de comunicare, constând într-un sistem (de semne / simboluri) pe baza căruia se construiesc mesajele cu informaţia către receptor.

Între oameni, codul fundamental în comunicare a fost şi continuă să fie *limba naturală*. Strămoşii noştri s-au folosit de codul limbii naturale numită *pelasgo-thraco-dacă, având o evoluţie firească până în limba valahă, sau dacoromână / română de azi; aria limbii pelasgo-thraco-dace a cuprins în neolitic tot spaţiul desemnat de M.*

Gimbutas prin Old European Civilization (cu nucleul în întregul bazin al Dunării, dar circumscriind vastul te-ritoriu dintre Munții Alpi, Marea Baltică, fluviul Don, dar și cu Masageția dintre Don, Volga și M-ții Caucaz, Marea Neagră, Anatolia / Capadochia și Marea Mediterană), având, firește, și o ramură sudic-italică devenit*ă limba latină,* în prezent „limbă moartă“; dar din limba strămoșească se relevă astăzi codurile lim-bilor naturale „valahice“ / „romanice“: *româna / dacoromâna, italiana, franceza, spaniola, portugheza* etc. Comunicarea ce se fa-ce pe temeiul unei limbi naturale se numește *comunicare verbală*. Codul – ca element fundamental în comunicare – reprezintă sis-temul de simboluri / semne apt să conserve, să reprezinte și să transmită mesaje / informații. Nu poate exista mesaj fără un sis-tem de comunicare, adică fără un cod ce trebuie să fie comun emițătorului și receptorului. Alături de *canal* și *cod,* celelalte elemente constitutive ale situației de comunicare sunt: *emițătorul, receptorul, mesajul* și *referentul* (iar emițătorul „așteaptă să se instaleze / petreacă“, dinspre receptor / referent, și feed-back-ul).

▲ ● Comedie

(lat. *comoedia*, „piesă de teatru care stârnește râsul“; cf. fr. *comédie)*

Comedia este specia genului dramatic în care sunt surprinse personaje, caractere, ori în care sunt înfățișate simboluri, moravuri, apelând la sursele comi-cului, spre a combate obiceiurile proaste prin ironie, satiră, umor, potrivit dictonului *castigat ridendo mores* („râzând, îndreptăm moravurile“), cu un dezno-dământ întotdeauna fericit.

Comediile sunt fie *de caracter* (unde accentul cade pe tipologie – avarul, arivistul, încornoratul etc.), fie *de*

moravuri (în care normele eticii / echității trec în „panoul central“ al problematicii piesei), fie *de situație*, având în prim-plan elementele acțional-crea-toare de stare / intrigă „înalt-voltaicizată“. În „decaedrul de aur“ al comediei românești, se bucură de o aleasă strălucire: *Chirița în pro-vinție* de Vasile Alecsandri (1821 – 1890), *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale (1852 – 1912), *Omul care a văzut moartea* de Victor Eftimiu (1889 – 1972), *Take, Ianke și Cadâr* de Victor Ion Popa (1895 – 1946), *Omul cu mârțoaga* de G. Ciprian (1883 – 1968), *Titanic-vals* de Tudor Mușatescu (1903 – 1971), *Steaua fără nume* de Mihail Sebastian (1907 – 1945), *Mielul turbat* de Aurel Baranga (1913 – 1979), *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu (1930 – 1980) și *Boul și viței* de Ion Băieșu (1933 – 1991).

▲ Comentariul literar
(lat. *commentarium, „notă, însemnare“, „memoriu“)*

Comentariul literar este o „specie critic-teoretic-istoric-stilistică“, situân- du-se permanent în perimetrul axiologiei artei, având în obiectiv realizarea unei „lecții de anatomie“ a unui text, a unei opere, spre a-i semnala „zăcămintele“ / „tezaurele“ estetico-literare de pe majoritatea registrelor (neapărat, cel ideatic și cel stilistic, iar la poezie, bineînțeles, și cel prozodic etc.), spre „a familiariza receptorul“ cu elementele de structură / compoziție, cu gândirea artistică a auto-rului, cu tipologiile, ori cu particularitățile stilistice, prozodice etc.

Oral sau scris, ca „studiu concret de text“, *comentariul lite-rar* explică, interpretează, evidențiază, judecă tot ceea ce i se pu-ne sub lupă, de la „stabilirea coordonatelor“ (în întregul operei, curentului, epocii), de la relevarea structurii, a mesajului, a indi-vidualizării, a tipologiei, a potretisticii eroilor, la armonizarea mo-durilor de expunere, ori de „reverberare întru catharsis“, la

identi-ficarea procedeelor artistice, la determinarea funcției lor stilistice etc. Un bun comentariu contribuie la înțelegerea specificității u-nui scriitor, a unei opere, a unei epoci, a unui curent etc., im-presionând (mai ales „adolescenții de pe marea poeziei“) prin pertinentele interpretări, prin subtilitatea demersului critic, prin limpiditate etc., „după modelul maeștrilor-critici“, de la Titu Maiorescu, E. Lovinescu, George Călinescu, Vl. Streinu, Șerban Cioculescu, la Al. Piru, Eugen Negrici, Mircea Tomuș, Eugen Simion, Laurențiu Ulici, Mircea Iorgulescu, Ioan Buduca, Al. Ruja, Constantin M. Popa, Ion Dur ș. a.

▲ ● Comicul

(lat. *comicus*, „de râs“; cf. fr. *comique*)

Comicul este categoria estetică desemnând «una dintre atitudinile esențiale ale spiritului uman în fața vieții și a artei, având-și sursa în dezvoltarea unui contrast sancționat printr-o gamă largă de reacții morale, de la compasiune la dispreț, și provocând o participare afectivă specifică, de la zâmbet la râsul cu hohote» (DTL, 82), întotdeauna aflându-și în comedie, prin conținutul, prin modul de rezolvare a conflictului, un *modus vivendi* plenar care: (1) după Aristotel, este „specific indivizilor cu o morală inferioară“, indivizi lipsiți de fermitate / curaj în înfruntarea loviturilor dure ale Sorții / vieții; (2) după Hegel, se datorează „preponderenței imaginii asupra ideii“, discrepanței dintre scopuri și mijloace; (3) după Henri Bergson (eseul «Râsul»), se constituie din „suprapunerea a ceea ce este mecanic peste ceea ce este viu“ etc.

Contrastul dintre esență și aparență produce comicul, sub-stanța comediei. Între cele mai frecvent-

întâlnite *soiuri de comic* se evidențiază: *comicul de caracter* (satirizând servilismul, demagogia, lipsa de scrupule, defectele general-umane etc.), *comicul de moravuri* (având în obiectiv: corupția, incultura politicienilor, farsa alegerilor etc.), *comicul de situație* („concentricitatea“ stărilor, simetriile „în-curcăturilor“ etc.), *comicul de limbaj* (cu ticuri / automatisme verbale, cu jargon, cu argou, cu o topică a ambigității, cu greșeli de re-ceptare a neologismelor, cu celebre formulări în deschidere cul-turală de limbaj comun, cu pleonasme / tautologii, cu paronimice confuzii, ori cu „înrămurarea“ *comicului de nume,* rezidând în forța expresiv-caracterologică a onomasticii) etc.

▲ ● Comparație

(lat. *comparatio* – „asemănare“)

Comparația este o frecventă figură de stil ce constă în alăturarea a doi termeni din „sfere“ / „regnuri“ diferite, îndeosebi, unul abstract / „uzat“ și celă-lalt concret / „nou-revelator“, spre a li se evidenția surprinzătoarele „trăsături comune“, producând la receptare catharsis.

Alăturarea este posibilă grație adverbelor / locuțiunilor mo-dal-comparative: *ca, aidoma, cât, astfel ca, întocmai ca, precum, cum, asemenea* etc., indispensabile comparației: «Trecut-au ani *ca* nouri lungi pe șesuri...» (Eminescu); «Soarele rotund și palid se prevede pintre nori / *Ca* un vis de tinerețe pintre anii trecători.» (V. Alecsandri, «*Iarna*»); «Pe un deal răsare luna *ca* o vatră de jăratic» (Eminescu, «*Călin – file din poveste*»); «Pe-acolo noaptea răsare blonda lună argintoasă; / Și popoarele de stele ies în roiuri luminoasă / Și pe cer se împrăș-tie *ca* de aur sfinte flori.» (Eminescu, «*Memento mori*», 99) etc.

Comparația de tip homeric «dezvoltă al doilea termen, al cărui caracter concret rezidă adesea într-o minuțioasă descripție a unui fenomen natural: „Cum

câteodată, când focul pustiu izbucneș-te-n adâncul / Codrului și e purtat de vârtejul de vânt pretutin-deni, / *Arborii din rădăcină tot mai cad mistuiți de văpaie; / Cad și troienii* tot astfel *în fugă loviți de puterea* / Lui Agamemnon Atrid...“ («*Iliada»,* XI, în traduce-rea lui G. Murnu)» (DTL, 90).

Nenumărate și impresionante comparații de tip homeric în-tâlnim și în lirica română: «*Cum vânătoru-ntinde-n crâng / La păsărele lațul, / Când ți-oi întinde brațul stâng / Să mă cuprinzi cu brațul...»* (M. Emi-nescu, «Luceafărul»); «*E-ndreptățirea ramurei obscure / Ieșită la lumină din pădure / Și dând în vârf,* ca *un ciorchin de negi, / Rodul durerii de vecii întregi.»* (T. Arghezi, «Testament»); «...*dar eu, / eu cu lumina mea sporesc a lumii tai-nă – / și-ntocmai* cum *cu razele ei albe* *luna / nu micșorează, ci tremurătoare / mărește și mai tare taina nopții, / așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister...»* (L. Blaga, «Eu nu strivesc corola de minuni a lumii») etc.

▲ ● Compoziție

(cf. fr. *composition* – „asamblarea, unirea mai multor elemente într-un tot“)

Prin *compoziție* – sau *construcție* – se înțelege *armonizarea, structurarea elementelor de arhitectură în întregul unei creații literare,* «modul de organizare internă a operei literare, aranjamentul diferitelor elemente ale ei (*versuri, subiec-te, acțiuni, personaje* etc.), care fac posibilă exprimarea unui întreg unitar, cu o anume semnificație.» (DTL, 91).

Compoziția, din punctul de vedere al unei *organizări succe-sive*, poate fi *lineară* și *dislocată*. În compoziția lineară, eveni-mentele se derulează în cronologica ordine, ca în *Iliada;* în com-poziția dislocată, nu se respectă derularea cronologică a evenimen-telor și avem de-a face cu interesante «acțiuni colaterale, secun-dare»,

«cu întoarceri, reveniri etc.» *(ibid.)*, ca, de exemplu, în *Odise-ea*. Față de compoziția antichității homerice, modernitatea compo-ziției înseamnă, în afară de modalități specifice de organizare a limbajului, și extensiune spațio-temporală (până la ucronie / uto-pie), ordine, ritm, motivare etc. Moderna compoziție a evoluat de la rigiditatea regulii *unității de loc, de timp și de acțiune*, «de la ordinea logică și istorică a expunerii evenimentelor» etc., la „li-bertatea absolută“.

Din punctul de vedere al *organizării simultane* a compozi-ției, se evidențiază un paralelism al planurilor temporale / acțio-nale, stratificarea simultană a nivelurilor ideatice, fonetice / ver-bale, prezența / absența vocii auctoriale, interacțiunile progresive / regresive angajate de raportul *narator – personaj / acțiune,* ori de ra-portul *conștiință emițătoare / auctorială – conștiință receptoare* etc. Prin moder-nismul resurecțional, adică prin paradoxism, *textul* s-a angajat să substituie existența, devenind *„text-existență“* > *„texistență“* (cf. SSra, IV, 474).

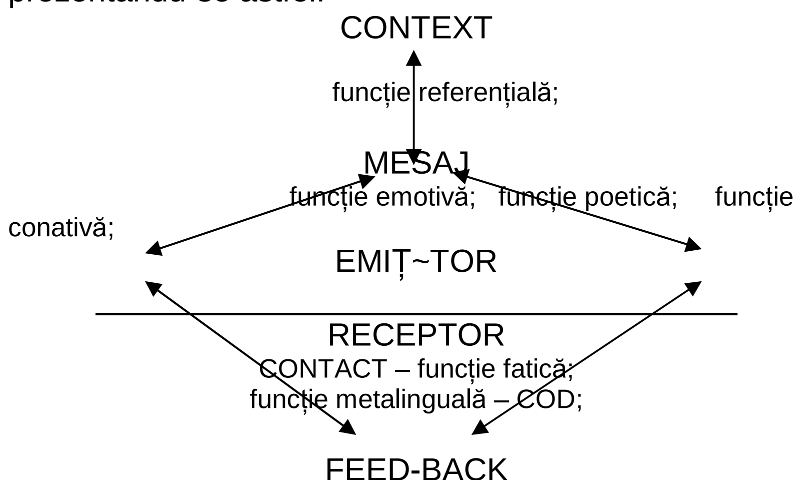
În compoziția clasică, *subiectul* unei epopei, al unei poves-tiri, al unei nuvele, al unui basm, al unui roman etc. se structu-rează în: *expozițiune* (cuprinzând „unitatea de loc“, „unitatea de timp“, „înfățișarea protagonistului“ și a celorlalți eroi importanți în „prima instanță“ a creației respective), *conflict* (ciocnirea, înfrun-tarea primă / fundamentală dintre voințele / interesele persona-jelor / grupurilor, claselor etc.), *desfășurarea acțiunii* („curba întreprin-derilor conflictuale“ și „rezultanta“ / „rezultantele“ acestora), *intrigă* („ramificarea / țesătura conflictelor“), *punct culminant* („apogeul“ / „culmea“ acțiunilor conflictuale) și *deznodământ* („dezlegarea“ nodului gordian, soluționarea problemelor); de obicei, în romanele clasicis-mului, se mai adaugă un *prolog* și un *epilog*.

▲ Comunicare (teoria comunicației)

(lat. *communicare*)

În afară de accepțiunea modernă a termenului, (1) cea de transmitere / schimb reciproc de cunoștințe / informație, în interiorul unui grup („transmitere considerată în raporturile ei cu structura grupului“), presupunând un emițător, un receptor, un mesaj, un cod, feed-back etc., ceea ce înseamnă de fapt *teoria comunicației*, desigur, *comunicarea* mai desemnează (2) o figură retorică prin care un orator / autor se adresează auditoriului / cititorului, astfel simulându-se „a-l consulta cu privire la aprecierea unor fapte“, ori „cu privire la justețea unor afirmații / argumente“.

În teoria comunicației, după Roman Jacobson, «fiecare fac-tor al comunicării este legat de o altă funcție a limbajului» (DTL, 92), o schemă deja „clasică“ a factorilor / funcțiilor – la care noi am adăugat doar „feed-back-ul“ – prezentându-se astfel:



Funcția referențială, sau *denotativă / cognitivă,* vectorizează limbajul în context, în semnificat; *funcția emotivă / expresivă* vizează numai emițăto-rul, atitudinea

față de propriile-i spuse (antrenând raportul *tranziti-vitate – reflexivitate*); *funcția conativă (persuasivă / retorică)* orientează mesajul în-tru descifrare spre receptor; *funcția fatică* are în obiectiv stabilirea, prelungirea / întreruperea comunicării; *funcția metalinguală / metalingvistică* „focalizează“ limbajul asupra lui însuși; *funcția poetică* este cea mai importantă pentru mesajul literar (v. *infra* – funcțiile comunicării).

▲ Concatenație

(lat. *concatenatio,* „înlănțuire“)

Concatenația ca figură de stil este o repetiție constând dintr-un lanț de ana-diploze *(supra)*.

(Exemplu: «Muntele mi-e *solul, solul* mi-e-aburariu, / flutură în *ceruri, ceruri* își cer barzi, / suflete-ard în *lună, lună* de tuș arzi, / stele-corbi duc *tușul, tuș umple* acvariul, / unde țipă *Yangul – Yang* mi-e frate-Sol – / ce-adună *fotonii, fotoni* de-s soboli...»; sau, *idem*, din vo-lumul «Ultimele poeme hadronice»: «...partea vrea *întregul, întregul* e-n parte, / moartea-i este *viața, viața*-i este moarte...» – *Nufărul luminii fiin- ța-mi împarte;* TUph, 39).

▲ ● Conflict

(lat. *conflictus* – „șoc, ciocnire“)

Conflictul este o componentă a subiectului unei opere literare, în care este surprinsă ciocnirea intereselor / pasiunilor protagoniștilor, declanșând acțiunea propriu-zisă a unei nuvele, a unui roman, a unei drame, tragedii etc.

Conflictul se ramifică în rețeaua intrigii *(infra)* și reflectă «sensul tragic, comic etc. în înfruntarea cu destinul, mediul, îm-prejurările, legile, divinitatea, celelalte personaje etc.» (DTL, 95). Camil Petrescu, abordând teatrul modern, sublinia că un autentic con-flict, în literatura europeană interbelică, înseamnă

condiționarea acțiunii «de acte de cunoaștere, iar evoluția dramatică este consti-tuită prin revelații succesive, în care conflictul, în esența lui, în loc să fie dirijat de un Fatum, sau prin determinismul biologic, ori, ca de obicei, să fie personajele dramei, este în conștiința ero-ului, cu propriile lui reprezentații» (*apud* DTL, 95). În nuvela istorică romantică, «Alexandru Lăpușneanul» de C. Negruzzi, *conflictul* se constituie din „ciocnirea de interese / voințe" ale lui Lăpuș-neanu și ale lui Moțoc, liderul „delegației de boieri" (alături de Moțoc, fiind Veveriță, Spancioc și Stroici); Moțoc („în numele bo-ierilor delegați", în „numele țării") invitându-l a face „cale întoar-să", Lăpușneanu își afirmă categoric voința de a se reinstala în tronul domnesc / „regal" pentru a doua oară, prin celebra replică: «Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu...» (replică devenită motto-ul primei părți). În romanul «Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănâncă» de Nicolae Filimon, rețeaua de conflicte se relevă în „ciocnirea de interese" dintre autohtoni și străinii trimiși de imperii în Principatele Valahe, îndeosebi, dintre boierii autohtoni și boierii venetici, din Fanar, ori în „alianța" dintre Dinu Păturică și Chera Duduca „focalizată" pe ruinarea lui Andronache Tuzluc etc.

▲ Confucianism

(lat. *Confucius* < chinezul *Kong Fu-zi*, „maestrul Kong" + suf. *-an* / *-ism*)

Prin *Confucianism* este desemnată una dintre cele Trei Religii aflate în patrimoniul chinez, fundamentată de filosoful Kong-Fu-zi, în secolul al VI-lea î. H., religie în care: (I) Cerul, neconsiderat zeu, ci principiu garant al ordinii, devine puterea supremă / absolută, conștientă și activă, determinatoare a actelor / com-portamentelor uman-terestre; (II) deși existența se bizuie pe virtutea

esențială *jen (jun)* / omenie, din lume nu-i nimic de salvat, de vreme ce „oamenii nu sunt în stare să fie devotați semenilor lor“ și „n-au nici cum să-i poată sluji oamenii pe zei“, de vreme ce „nu poți cunoaște viața, neavând nici cum cunoaște moartea“; (III) preocuparea esențială a fiecărui *ens* rămâne să afle un *Dao*, adică o *Cale* păstrătoare a echilibrului între voința Pământului și voința Cerului; (V) sacrificiile trebuie să fie pentru Cer și pentru Pământ; (VI) totuși, menirea omului pe pământ este de a se desăvârși întru *jen / jun* (omenie), îndeplinindu-și datoria numai în concordanță cu ceea ce este adevărat și drept etc.

Numele reformatorului / filosofului chinez Kong-Fu-zi a fost latinizat în Confucius. Doctrina Confucianismului se înteme-iază pe următoarele lucrări „clasice“: *Yi jing / Cartea schimbărilor, Shi jing / Cartea odelor, Shu jing / Cartea edictelor, Li ji / Memorial de rituri, Yueh jing / Cartea muzicii, Lu guo Chun-Qiu / Primăvara-toamna țării Lu* etc. Neoconfucianismul apare în „epo-ca Song“, prin reinterpretarea conceptului de li („principiu“); cu-rentul religios revitaminizat este reprezentat de cei Cinci Maeștri ai Dianstiei Song de Miazănoapte: Shao Yung (1011 – 1077), Zhon Dun-yuan (1017 – 1073)), Zhang Zai (1020 – 1077), Cheng Hao (1032 – 1085) și fratele acestuia, Cheng Yuan (1033 – 1107). Neoconfucianismul, interzis în China comunistă din ori-zontul anului 1960, și-a păstrat privilegiile în Taivan, în Hong Kong și în comunitățile chinezești din Statele Unite ale Americii.

▲ Construcție

(lat *constructio;* cf. fr. *construction*)

Prin *construcție* – termen preferat de critica filosofic-fenomenologic-mo-dernă a lui R. Ingarden, W. Kayser ș. a. –, concept sinonim celui de *compoziție* (*supra*) – se

înțelege modul de organizare lăuntrică, armonizarea arhitectural-in-ternă, a elementelor operei literare, întru exprimarea unui întreg unitar, purtător de „nouă semnificație".

▲ ● Construcția subiectului

Prin *construcția / compoziția subiectului* se înțelege modul de structurare a unei opere epice sau dramatice, fie „într-o formulă clasică", presupunând: *expozi-țiune, conflict, dezvoltarea intrigii, punct culminant* și *deznodământ*, fie „într-o formulă modernă", cu „inovații" de ordin „topic", ori „eliptic", sau „paraboloidal" etc. (v. *infra* – subiect).

După „grămăticienii" moderni ai «Decameronului», fiecare „moment" / „element" al subiectului conține „germenii" oricărei construcții / structuri narative. În construcția clasică a subiectu-lui, desigur, *epozițiunea* relevă premisele minimal-inteligibile ale „startării narative" – unitatea spațială / „de loc" și cea tempo-rală, „înfățișările eroice" etc. – până la „tangentarea" *conflictului*, după „eclatul" conflictului vine dezvoltarea acțională în „țesătura / rețeaua-Kirchoff" a *intrigii*, susținând „dialectica" *punctului cul-minant* (ca „moment de maximă încordare acțională", de „incan-descență unică" a relațiilor dintre personaje etc.) și „normalul" deznodământ „pe măsură", cu „trenă", cu „suspans", ori fără...

▲ Constructivism
(cf. fr. *constructivisme*)

Constructivismul este un curent de avangardă, ajuns la apogeu în orizontul anului 1920, cu deosebite rezultate în domeniul arhitecturii, al construcțiilor indus-

triale, unde respingea orice decorativism nemotivat din punct de vedere funcțional, dar și cu câteva „primeniri“ în domeniul literaturii, punând accentul pe geome-trizarea limbajului, pe concentrarea subiectului prin „selecția localizatoare“ a elementelor compoziționale, pe interferența dintre genuri / specii încât să surprindă „ritmurile vremii“, „trepidația anotimpurilor“ etc.

În literatura română, constructivismul a fost promovat mai întâi de Ion Vinea și de gruparea de la revista «Contimporanul» (București, 1923 – 1926 și 1929 – 1931), apoi de alte reviste interbelice: «Punct – revistă de artă constructivistă internațio-nală» (director: Scarlat Callimachi), «Reporter», «Revista Funda-țiilor Regale» etc.

▲ ● Context

(lat. *contextus, „ansamblu, înlănțuire, țesătură, îmbinare“; cf. fr. contexte*)

Contextul este „cuprinzătorul text“, chiar „scrierea / ecritura“ întreagă, în care se încadrează un cuvânt, o propoziție / frază, un pasaj – ca „text-*parte*“ –, evidențiindu-i „raportul“ cu întregul din mulțimea unor „puncte de vedere“: fone-tic, lexical / semantic, gramatical, ortografic, stilistic, istoric etc.

Contextul situațional într-un act de comunicare angajează ansamblul datelor fizico-psiho-culturale „comune“ emițătorului și receptorului. Se mai vorbește despre *context social* – în actul de comunicare (totalitatea condițiilor înrâuritoare de comportament social-lingvistic al vorbitorilor), despre *context verbal (ansamblu de elemente „în plan sintagmatic“, precedând / urmând „o unitate lingvistică“),* context de diagnostic (evidențiind o anumită clasă lexico-gramaticală) *etc.*

▲ Conținut și formă

(cf. fr. *contenu* / lat. *forma*)

Conținutul și *forma* sunt două concepte estetico-literare desemnând uni-tatea indisolubilă a operei de artă, aidoma unității dintre suflet / spirit și trup („separarea“ acestora nefăcându-se decât din rațiuni didactice), știindu-se dintot-deauna că «realitatea vie a artei respinge însă această distincție, deoarece con-ținutul operei nu apare decât în unitatea ei formală, și aceasta nu se întregește decât folosind conținutul» (T. Vianu), întrucât «forma estetică este întotdeauna forma unui conținut determinat» (G. Lukács), între conținut și formă existând «o relație funcțională continuă» (DTL, 98) ca viața într-un organism.

Problema sacrului raport *conținut – formă* a cunoscut dezbateri ample, substanțiale, și în critica literară românească, din secolele al XIX-lea și al XX-lea, desigur, „la cea mai înaltă tensiune“ și cu inconfundabile înrăzăriri în opera lui Titu Maiorescu, a lui Tudor Vianu ș. a.

▲ Corespondențe

(cf. fr. *correspondances*)

Prin *corespondențe,* teoreticienii literari înțeleg fie conexiunile „simetrice“/ „împaraleluite“ dintre real și spiritual, prin mijlocirea simbolurilor, fie *deziderate estetic-simboliste potrivit cărora poetul simbolist / modern trebuie să recepteze din templul misterios al naturii, din încețoșările realului, acele cuvinte-păduri de simboluri existențiale, ce te întâmpină pretutindeni prietenește și în care sălășluiesc registre de senzații nebănuite, din puterea divină, din Cuvântul / Logosul declanșator de Geneză de univers, unde muzica sferelor semantice face „să se îngâne“ parfumurile, culorile, vocalele, consoanele* etc.

Pentru „prima oară“, într-o *ars poetica* a simbolismului, *analogiile* de acest tip sunt „formulate“ de marele poet francez, Charles Baudelaire (1821 – 1867), în celebrul sonet, «Correspondences» / «Corespondențe» («Corespunderi»): «La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L’homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l’ob-servent avec des regards familiers. // Comme de longs échos qui de loin se confondent / Dans une ténébreuse et profonde unité, / Vaste comme la nuit et comme la clarté / Les parfums, les cou-leurs et les sons se répondent. // Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants / Doux comme les hautbois, verts comme les prairies, / Et d’autres, corrompus, riches et triomphants, // Ayant l’expansion des choses infinies, / Comme l’ambre, le musc, le ben-join et l’encens, / Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.» ☯ «Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc / Și scot adesea tulburi cuvinte, ca-ntr-o ceață; / Prin codri de simboluri petrece omu-n viață / Și toate-l cercetează c-un ochi prietenesc. // Ca niște lungi ecouri unite-n depărtare, / Într-un acord în ca-re mari taine se ascund. / Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare, / Parfum, culoare, sunet se-ngână, își răspund. // Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii, / Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște câmpii. / Iar altele bogate, trufașe, prihă-nite, // Purtând în ele-avânturi de lucruri infinite, / Ca moscul, ambra, smirna, tămâia, care cântă. / Tot ce vrăjește mintea și simțurile-ncântă.» (traducere: Al. Philippide).

Poetul modern, în viziunea baudelaireeană din acest sonet, trebuie să pună în textul poemului acele *cuvinte cu proprietăți sinestezice* (adică „apte“ să facă a fuziona în receptor „toate sim-țurile“), acele cuvinte purtătoare de „materialitate“ ce emană par-fumuri «ca

trupuri de copii», ce sunt «dulci» ca notele scoase din flaute, ce sunt pline de clorofilă, cum câmpiile împrimăvărate, ce sunt «bogate, trufașe», ori «prihănite», «virgine», «pure», «ca mos-cul, ambra, smirna, care cântă», care au capacitatea de a produce *catharsis*, chiar vrăjind toate simțurile, întreaga rațiune, în infinirea lucrurilor.

▲ Coriamb

(din *choreu* + *iamb*)

Coriambul este piciorul metric tetrasilabic, în care accentele cad pe prima și pe a patra silabă (_ v v _).

În antichitatea greco-latină, coriambul s-a constituit din do-uă silabe lungi-accentuate încadrând două scurte silabe neaccentu-ate; elementele formante ale numelui sunt *choreu + iamb*; troheul an-tic era alcătuit dintr-o silabă lungă-accentuată și o scurtă silabă neaccentuată; silaba lungă-accentuată putea fi substituită de două „scurte“, cele trei scurte silabe constituindu-se de fapt în choreu; în prozodia modernă, coriambul rezultă de fapt dintr-un troheu („choreu“) și un iamb. În poezia română, coriambul își datorează „circuitul“ celebrei „scheme“ / armonizări prozodice din «Sara pe deal» de Mihai Eminescu.

▲ Cosmogonie / cosmogeneză

(din gr. *kosmos,* „univers“ + *gonos,* „origine“ / *genesis,* „naștere“)

Cosmogonia – sau *cosmogeneza* – desemnează fie ramura astronomiei care studiază originea și evoluția universului / universurilor, fie ramura mitologiei ce abordează miturile, sau ciclurile de mituri despre creația lumii.

Potrivit cosmogoniei pelasgo-thraco-dace / valahe (dacoromâ-ne), înainte de crearea cosmosului a fost doar

un „hău pustiu și întunecat“, sau „Ape Primordiale“, un „orcan“, „ape înnegurate“, adică „Samoș“ / „Zamoș“, alcătuind haosul cel fără capăt, nefiind „nici înalt, nici afund“, nesprijinindu-se în ceva și nesprijinind ce-va, «pentru că nu era nici spațiu, nici nespațiu, nici timp, nici netimp, nici mișcare, nici nemișcare» (VMR, 240). Prin voința dumne-zeiască din „Samoș“ / „Zamoș“ („Ape Primordiale“), prin gândul divin, s-a început Geneza; «la început nu existau decât apele; Dumnezeu se gândea să facă lumea, dar nu știa cum s-o facă, nici pentru ce; era iritat că nu avea nici frate, nici prieten; furi-os își aruncă bastonul / toiagul (baltagul) pe / în ape; el se transformă într-un copac mare» *(ibid.)*, un brad; o dată cu furia, o dată cu aruncarea baltagului / toiagului în Apele Primordiale are loc și strigătul lui Dumnezeu, Cuvântul Dintâi, declanșator de Geneză, Samoș / Zamoș dedublându-se în energia pozitiv-crea-toare, Fărtatul / Dumnezeul propriu-zis, și energia negativ-crea-toare, Nefărtatul / Nebeleizis (Gebeleizis), sau Dracul; lângă axis mundi, Bradul ivit din toiagul / baltagul (bastonul) aruncat, cele două făpturi supranaturale, Fărtatul și Nefărtatul, se întâlnesc și încep colaborarea întru facerea lumii: «... Dumnezeu zări pe Dia-vol care-i zise râzând: „– Bună ziua, frate ! Tu n-ai nici frate, nici prieten, eu îți voi fi frate și prieten !“ Dumnezeu s-a bucu-rat și zise: „– Nu-mi vei fi frate, ci prieten. Eu nu trebuie să am frate.“ Călătoriră nouă zile pe ape. Diavolul îi zise: „–Bunul meu frate, așa singuri o ducem destul de greu, trebuie să mai facem și alte făpturi !“ „–Fă dară !“ replică Dumnezeu. „– Dar nu știu cum. Aș vrea să fac o lume mare, dar nu știu cum, scumpe frate !“ răspunse Diavolul. „– Bine, am să fac lumea !“ zise atunci Dumnezeu.» (VMR, 243 sq.). Nefărtatul / Dracul (Diavolul) ispitește pe Dumnezeu și află că intenționează să facă lumea din grăunțele de nisip

asupra cărora își va rosti numele. Și din ordinul Fărtatului (Dumnezeului), se scufundă la rădăcinile Bra-dului, de unde urma să aducă grăunțe de nisip; «Diavolul a căutat nouă zile năsip și totdeauna își spunea numele; dar îl ar-dea năsipul și el îl arunca. Așa se aprindea năsipul de tot îl ar-dea pe Diavol și în a noua zi el se înnegrise. Venind, îi zise Dumnezeu: „– Te-ai înnegrit: tu ești prieten rău. Du-te și adă năsip; dar nu-ți spune numele tău, că altfel o să te faci scrum.“ Dracul se duse iară și aduse năsip. Dumnezeu făcu lumea...» *(ibid.).* Nefărtatul / Dracul vrea să se înstăpânească peste lumea creată de Fărtat / Dumnezeu. Creatorul se supără și apelează la Taurul cel Mare, care îl ia în coarne pe Dracul, aruncându-l în afara lumii; atunci din brad, «a căzut carne pe păm4nt și din frunzele arborelui s-au făcut oamenii...» (VMR, 241).

▲ Creștinismul

(din *creștin – < Christ / Iisus Hristos + suf. -in – + suf. -ism*)

Creștinismul este religia monoteist-triadică (Sfânta Treime / Trinitate: Dumnezeu-Tatăl, Fiul și Duhul Sfânt), în a cărei dogmă profund cristalizată se relevă: (I) *Treimea Dumnezeirii / Unitatea Întreit-ipostatică* este lamura Creș-tinismului: a) «tradiția apuseană pornește de la unitatea firii dumnezeiești la identitatea persoanelor»; b) «tradiția răsăriteană pleacă de la realitatea iposta-surilor în care Se manifestă Dumnezeu la consubstanțialitatea lor, urmând prin-cipiul că identitatea lucrării probează unicitatea naturii.»; «Tatăl este izvorul dumnezeirii (arche) nenăscut și necauzat, principiul paternității, consubstanțialității și inițiatorul necauzat al lucrării; Fiul are existența de la Tatăl prin „naștere“ din veșnicie, iar prin Duhul ia trup omenesc și Se manifestă în lume; Duhul primește existența de la Tatăl prin

„purcedere“, dar e dat, trimis și manifestat prin Fiul.» (BDTO, 406 sq.); (II) Iisus Hristos, exercitându-și autoritatea de învățător-prooroc, fără a desființa *Legea Veche* – din *Vechiul Testament* (prin *lege* înțelegându-se „porunca dată omului de Dumnezeu ca normă a binelui și a libertății“), „instaurează *Legea cea Nouă*“, a noii porunci: „Să vă iubiți unul pe altul. Precum Eu v-am iubit pe voi, așa și voi să vă iubiți unul pe altul“; «*Legea* Vechiului Testament, mai ales așa cum a fost prezentată în religia și morala fariseilor și cărturarilor, nu mai este totuși criteriul sau poarta de intrare în Creștinism; dacă *Legea* s-a dat prin profeți, harul și adevărul s-au dat prin Iisus Hristos; (...) Legea Noului Testament este „Evanghelia lui Hristos, Fiul lui Dumnezeu“, „Vestea cea bună“; spre deosebire de *Legea* veche, care are o funcție pedagogică și legislativă, Evanghelia este o *lege* a harului care dăruiește puterea libertății și răscumpărării, a bucuriei și a făgăduințelor; astfel, poarta de intrare în morala creștină este libertatea harului, nu constrângerea *legii* și a pedepsei; credința este un act de ascultare în libertate, nu observarea *legii* din supunere.» *(ibid)*; (III) *învățătura despre «cele trei legi»* – formulată de dacoromânul Maxim Mărturisitorul (580 – 13 august 662) – grăiește despre legea «cea naturală, care îndeamnă la o viață „rațională“ prin afinitatea și solidaritatea firească între oameni, (despre legea) cea scrisă, care promovează egalitatea și dreptatea între oameni prin forța dreptului și frica de pedepse (și despre legea) harului, care ne învață să iubim pe alții „în chip dumnezeiesc“, adică să aplicăm altora iconomia pe care Dumnezeu ne-a aplicat-o nouă» (BDTO, 235 / CPatr, 280 sq.); (IV) dogma de la Niceea, din 325, stabilește că FIUL ESTE DE-O FIINȚĂȘI CO-ETERN CU TAT~L; (V) *Simbolul Credinței* – crezul sinoadelor de la Niceea (325) și de la

Constantinusa / Constantinopol (381) – a fost considerat de Sinodul Ecumenic de la Calcedon, din anul 451, drept cea mai autentică expresie a credinței Bisericii Universale: «1. Cred / Credem într-Unul Dumnezeu, Tatăl Atotțiitorul, Făcătorul Cerului și al Pământului, al tuturor văzu-telor și nevăzutelor. 2. Și într-Unul Domn Iisus Hristos, Fiul lui Dumnezeu, Unul Născut, care din Tatăl S-a născut mai înainte de toți vecii; lumină din lumină, Dumnezeu adevărat din Dumnezeu adevărat, născut, nu făcut, Cel de o ființă cu Tatăl, prin Care toate s-au făcut; 3. Care pentru noi, oamenii, și pentru a noastră mântuire, S-a pogorât din ceruri și S-a întrupat de la Duhul Sfânt și din Maria Fecioara și S-a făcut om; 4. Și s-a răstignit pentru noi în zilele lui Ponțiu Pilat, și a pătimit, și S-a îngropat; 5. Și a înviat a treia zi, după Scripturi; 6. Și S-a înălțat la ceruri și șade de-a dreapta Tatălui; 7. Și iarăși va să vină, cu slavă, să judece viii și morții; a Sa împărăție nu va avea sfârșit; 8. Și întru Duhul Sfânt, Domnul de-viață-Făcătorul, Care din Tatăl purcede; Cel ce împreună cu Tatăl și cu Fiul este închinat și slăvit, care a grăit prin prooroci; 9. Și într-una sfântă, sobornică și apostolică Biserică; 10. Mărturisesc un Botez întru iertarea păcatelor; 11. Aștept învierea morților; 12. Și viața lumii ce va să vină. Amin.» (BDTO, 113).

Sinodul I Ecumenic de la Niceea și arianismul. La Sinodul I Ecumenic de la Niceea, convocat / patronat de împăratul dacoromân Constan-tin cel Mare, în anul 325, ivitu-s-a primul cristal al dogmei Creștinismului, *Simbolul Credinței,* în opoziție și condamnând *arianismul,* curent religios puternic, al cărui nume provine de la Arie / Arius (aprox. 250 – 336), un preot din Alexandria-Egipt («excomunicat în 318 de Alexandru, episcop de Alexandria, pentru că afirmase că Hristos este ierarhic inferior lui Dumnezeu-Tatăl»),

care susți-nea: «Cuvântul este, după natură, radical diferit de Tatăl și sub-ordonat Acestuia. Tatăl și Fiul au două naturi diferite și sepa-rate. Tatăl este veșnic, nu are început și este necreat, pe când Fiul are un început, fiind creat mai târziu, de la Tatăl, din ceea ce nu există, din neființă. Tatăl a existat înainte de Fiul. (...) dacă Fiul ar fi fără început, atunci ar fi fratele Tatălui, nu Fiul Acestuia.» (BDTO, 130).

Aceste principii ale Creștinismului s-au cristalizat în mai bine de trei secole; «*Iisus Hristos*, din Nazaretul Galileii, născut la începutul erei de față și răstignit, potrivit tradiției, în primăvara anului 33, stă în centrul religiei creștine; viața și scurta lui apariție de Mesia sunt descrise de Evanghelii.» (ECDrel, 99).

Creștinismul pelasgo-thraco-dacic / valahic, sau dacoromânesc, Biserica Ortodoxismului în Pelasgo-Thraco-Dacia / Dacoromânia. *După cum s-a mai relevat, marele popor al Pelasgilor, cel mai mare din Europa, al doilea ca mărime, din Eurasia – după cum confirmă cercetarea istoriilor de la Herodot încoace, nu a dispărut în neant; urmașii de azi ai Pelasgilor – după cum s-a demonstrat și prin lucrarea legilor lingvistice asupra etnonimului – Pelasgi > Belaghi > Blachi > Vlahi* (cf. TIR, I, 122 sq.) *– sunt Valahii / Vlahii (adică Dacoromânii / Românii – așa cum au decis imperiile, la 24 ianuarie 1859, să ne numim: nu Principatele / Statele Unite ale Valahilor, ci România, spre a nu se trezi conștiința națională valahică și setea de re-Unire și de libertate, o astfel de putere valahică / dacoromânească putând să pulverizeze imperiile de atunci și de oricând ale Europei). Revenind la Pelasgii* acelei Old European Civilization (M Gimbutas – Uni-versitatea din California), precizăm că, din punct de vedere reli-gios, ei s-au divizat în *Dax / Daci* („oameni sfinți“), *monoteiștii Zalmoxia-nismului*, și *Thrax* („închinători la idolii vechi ai Cogaionului, la draci“); de altfel, aveau câteva sute de nume, după provinciile, sau „țările de râuri / munți“ în

care erau așezați – de la Alpi către Marea Baltică, până pe Vistula și Pripet, până la Don / Volga, până la Marea Masageției și Caucaz, până la Marea Neagră, ori la Marea de Marmara, la Marea Thracică / Egee, la Marea Adriatică etc. –, numindu-se cam tot așa cum se numesc și azi locuitorii României: bănățeni („din Țara Banatului“), olteni (din Țara Alutuaniei / Olteniei), munteni (din Țara Munteniei / Vlăsiei), dobrogeni (din Țara Dynogaetiei / Dobrogei, fosta provincie imperial-romană Sciția Mică), moldoveni (din Țara Moldadava / Moldova), bucovineni (din Țara Bucovinei), mara-mureșeni (din Țara Maramureșului), ardeleni (din Terra Aruteli-ensis / Țara Ardealului), crișeni (din Crissiana / Țara Crișurilor), vlahi-de-Istria (savanții le-au zis: istroromâni), vlahi / cuțovlahi, sau macedoromâni / armâni, de Albania, Macedonia, Serbia, Muntenegru, Bulgaria, Grecia, Vlahi de Meglen-Grecia (meglenoro-mâni) etc. Străinii au știut să-i dezbine și să-i înrobească, înce-pând cu Imperiul Roman, continuând cu imperiile Evului Mediu – Otoman / Turc, Austro-Ungar, Rus / Țarist, ori cu Imperiul Rusiei Comunist-sovietice din secolul al XX-lea; nu este cazul vreunei împăunări prin istorii cu faptul că niciodată, de la Imperiul Roman până la Imperiul Sovietic din secolul al XX-lea, întregul Valahimii / Dacorománimii nu a putut fi stăpânit nu-mai de un imperiu, ci numai prin unirea forțelor imperiilor; dure-ros este adevărul că la ora actuală marele popor al Pelasgilor–Belaghilor / Blachilor–Vlahilor a fost profund sfârtecat de roțile dințate ale imperiilor ce s-au îmbinat la Dunăre / Carpați, cum s-a mai spus, a fost iremediabil zdrențuit / „forfecat“. Din orizontul anului 1600 î. H., Pelasgo-Dacii, prin ordinele Cavalerilor Cogaionului, sau, cum le zic istoricii de azi, Cavalerii Dunăreni / Danubieni, au impus în întregul

bazin al Dunării, în întreaga Peninsulă Balcanică și în provincii / „țări“ din Anatolia – Bi-thinia, Frigia, Capadochia („capul“ / „capătul“ Daciei) etc. – no-ua religie, religia monoteist-tetradică a Zalmoxianismului. În seco-lul I al erei noastre, când a apărut monoteismul triadic al Creș-tinismului, Pelasgo-Dacii, având peste un mileniu și jumătate de credință într-un singur Dumnezeu, înaintea tuturor celorlalte po-poare, Pelasgo-Dacii, știind deja care era fața nevăzută a scena-riului misteric / inițiatic al trimiterii în cer a Solului prin arun-carea în trei sulițe („căzut în neverosimil“) au îmbrățișat în masă noua religie propovăduită la Dunăre de Sfântul Apostol Andrei – ce a avut un succes extraordinar, făcându-l invidiat de ceilalți apostoli. Biserica Ortodoxismului din Pelasgo-Dacia / Valahia – grație Sfântului Andrei – are obârșii apostolice, putându-se afir-ma – pe baza datelor istoric-arheologice – că Poporul Pelasgo-Dacilor / Valahilor (dacoromânilor) este primul popor din lume trecut în masă (peste 75 / 80 la sută) la Creștinism, încă din orizontul anului 313 d. H. Primele temelii ale Creștinismului în Dacia / Dacoromânia au fost puse întru-adevăr prin Sfântul Apostol Andrei, între anii 34 și 47 d. H. (aprox.) și prin Sfân-tul Apostol Pavel, în anii 53 – 54 d. H. și 57 – 58 d. H. Sfântul Apostol Andrei a propovăduit Creștinismul, *Învățăturile / Evan-ghelia lui Iisus Hristos*, în limba pelasgo-thraco-dacă / valahă (dacoromâ-nă), limba vorbită de cel mai mare popor al Europei de atunci, limbă pe care și-a însușit-o probabil în Pont, în Bithinia – pro-vincii unde, în acel secol, vorbitori de pelasgo-thraco-dacă erau peste 50 la sută –, ori în localitatea din Thracia, Byzantion, unde a stat ceva mai multă vreme, poate întregul an 34 d. H., studiind psihologia zalmoxienilor și stabilindu-și strategia misiona-ră. Dintre apostoli, a avut cel mai mare / rapid succes,

din mai multe motive: a) propovăduia *monoteismul Creștinismului* unui popor ce cunoscuse mai bine de un mileniu și jumătate *monoteismul Zalmoxia-nismului;* b) Mesagerul Celest / Solul – aruncat „tot în al cincilea an în trei sulițe / țăpi“ după un complex, misteric / inițiatic scenariu – era mai simplu de substituit cu Iisus Hristos, răstig-nitul / pironitul pe cruce, decât droaia de zeități de la celelalte popoare (cum, de pildă, micul popor al Elinilor / Grecilor, ce rezistase sute de ani și în fața Zalmoxianismului); c) religia Zal-moxianismului este asemănătoare cu a Creștinismului; d) într-un timp relativ scurt, Sfântul Apostol Andrei – față de ceea ce fă-cuseră toți ceilalți apostoli la un loc (și de aici, o anume „tă-cere“ / „invidie“ în jurul operei sale misionare) – a reușit să convertească de la Zalmoxianism la Creștinism sute de mii de Pelasgo-Daci / Valahi (Dacoromâni-arhaici), îndeosebi, din locali-tățile situate în Valea Dunării de Jos / Mijloc (cf. CDCD, 64 sqq.), fapt privit cu deosebit interes de Roma, căci ducea la slăbirea auto-rității Cogaionului / Sarmizegetusei în respectiva arie a Daciei, făcând-o mai ușor de cucerit de către Imperiul Roman; în aceas-tă perioadă, grupurile de creștini din Ierusalim și din Galileea nu depășeau – la un loc – câteva mii; de la Dunărea de Mij-loc, traseul misionar al Sfântului Apostol Andrei a luat-o spre sud, pe văile Moravei și Vardarului, până la Tesalonic-Macedo-nia; autoritățile imperial-romane au permis răspândirea Creștinis-mului de către Sfântul Apostol Andrei chiar și printre Pelasgo-Thraco-Dacii / Valahii (majoritari atunci) din Macedonia, Tesalia și Epir, provincii deja cucerite / integrate în Imperiul Roman; interesul Romei era de a diminua astfel spiritul războinic al au-tohtonilor zalmoxieni; în orizontul anului 47 d. H., când Sfântul Apostol Andrei a trecut de pe

pământul Pelasgo-Daco-Thracilor, peste Golful Corint, pe pământul Grecilor, Roma (la cererea Ate-nei) a reacționat prompt și a permis arestarea propovăduitorului Creștinismului în localitatea Patras (Patrai-Grecia), fiind răstignit pe o cruce în formă de X (care-i poartă și astăzi numele – *Crucea Sfântului Andrei* – în „în limbajul universal-rutier“).

Pe acest traseu al propagării Creștinismului de către Sfân-tul Apostol Andrei în Pelasgo-Daco-Thracia, sau, mai bine-zis, Valahia / Dacoromânia: a) poporul Pelasgo-Daco-Thrac / Valah (Dacoromân) a dat cei mai mulți martiri ai Creștinismului (rapor-tând la istoriile tuturor celorlalte popoare creștine); b) Valahia / Dacoromânia a ridicat în istoria Creștinismului – de la împăra-tul Constantin cel Mare începând – salba de episcopii (pe țăr-mul Mării Getice / Negre din provinciile Thracia, Moesia, Mol-dadava): Bizanț (Byzantion / Constantinusa-Constantinopol – azi, Istambul-Turcia), Marcianopolis (Devnya-Bulgaria), Odessus (Varna-Bulgaria), Callatiani / Callatis (Mangalia-România), Tomis (Constanța-România), Histria (Istria-România), Ibida (România), Salmiria / Halmyris (România), Tyras (la Golful Nistrului, Mol-dova), Olbia (la Golful Bugului, Ucraina); de pe valea Dunării și de pe văile afluenților danubieni: Noviodunum (Isaccea-Ro-mânia), Niculițel (România), Dynogaetia / Dinogeția (Garvăn-Ro-mânia), Barboși (România), Cândești-Museua / Buzău (România), Troesmia (Iglița-România), Luciu (România), Ulmetum (Panteli-mon-România), Axiopa (România), Basarabi (România), Tropaeum Traiani (Adamclisi-România), Durostorum (Silistra-Bulgaria), Ap-piaria (Riahovo-Bulgaria), Sexanta Prista (Russe-Bulgaria), Olteni (România), Novae (Sviștov-Bulgaria), Sucidava (Celei-România), Romula (Reșca-România), Ratiaria

(Arcer-Bulgaria), Bononia (Vi-din-Bulgaria), Aquae (Negotin-Serbia), Remesiana (azi, Bela Pa-lanka, în Serbia), Drobeta (Drobeta-Turnu Severin, România), Ad Mediam (Mehadia-România), Arcidava (Vărădia-România), Vimina-cium (Costolaț-Serbia), Margum (Dobrovița-Serbia), Morisena (Morisenadunum > Cenad-România), Singidunum (Belgrad-Serbia), Naissus (Niș-Serbia) etc.

Sfântul Apostol Pavel, în anii 53 și 54 d. H., a făcut o călătorie misionară în Thracia (în insula Samothrace) și în Ma-cedonia (la Neapol, Filipi, Amfipoli, Apolonia, Tesalonic, Bereea); o nouă călătorie misionară a întreprins în anii 57 și 58 d. H., în Macedonia și în Sigynia / Illyria.

▲ Creștinism Cosmic

Prin *Creștinism Cosmic* este desemnată o dimensiune pelasgo-thraco-dacică / valahică (dacoromânească) a existenței, rezultată din „difracția“ Zalmoxianis-mului prin „prisma“ Creștinismului, în cele două milenii de când pelasgo-dacii / valahii (dacoromânii / românii) au trecut la noua religie – începând cu propovă-duirea Apostolului Andrei la Marea Getică / Neagră (pe țărmul balcanic și dunăreano-nistrean), continuând pe Valea Dunării de Jos și la pelasgo-balcanicii dinspre Marea Adriatică, până în Tessalia –, substituind Mesagerul Celest (Solul la Dumnezeul de Cogaion / Sarmizegetusa), „lansat din cele trei sulițe“, cu Iisus Hristos răstignit pe cruce.

Deși Mircea Eliade e încercat de „misiunea de a deturna“ cercetarea Zalmoxianismului cu aserțiunea – din lucrarea *De la Zal-moxis la Genghis-Han* (publicată la Paris, în 1970) – potrivit căreia «ar fi zadarnic să căutăm

eventualele urme ale lui Zalmoxis în folclorul românesc, pentru că al său cult nu era de structură specific rurală, și mai ales pentru că se preta, mai mult decât oricare alte divinități păgâne, la o creștinare aproape totală» (EDZG, 81), refuzând să releve metamorfoza Zalmoxianismului în Crești-nism Cosmic, peste câteva zeci de pagini, abordând balada «Mio-rița» / «Pe-o Gură de Rai», unde este „furat“ de perceperea zal-moxiană a unui univers transfigurat – Dumnezeul Cogaionului / Daciei fiind sacrul întreg cosmic din care suntem parte –, uită și se contrazice: «În *Miorița* întregul univers este transfigurat. Suntem introduși într-un cosmos liturgic, în care se săvârșesc Mistere (în sensul religios al acestui termen). Lumea se revelează „sacră“, cu toate că sacralitatea aceasta nu pare, la prima vedere, de struc-tură creștină. După cum au arătat analizele precedente, concepte specific creștine nu sunt atestate în *Miorița*. Nu există decât epi-sodul bătrânei mame căutându-și fiul, care amintește de alte piese folclorice vorbind despre peregrinările Fecioarei în căutarea lui Iisus. Dar chiar în folclorul religios românesc Creștinismul nu es-te cel al bisericii. Una din caracteristicile Creștinismului țărănesc al românilor și al Europei orientale este prezența a numeroase elemente religioase „păgâne“, arhaice, câteodată abia creștinizate. Este vorba de o nouă creație religioasă, proprie sud-estului euro-pean, pe care noi am numi-o „Creștinism Cosmic“, pentru că, pe de o parte, ea proiectează misterul cristologic asupra naturii în-tregi, iar pe de altă parte, neglijează elementele istorice ale Creș-tinismului, insistând, dimpotrivă, asupra dimensiunii liturgice a existenței omului în lume.» (EDZG, 246). Este „unicitatea“ unei stări de lucruri datorată religiei monoteiste a Zalmoxianismului, dato-rată tocmai propagării dogmei acesteia în foarte adâncul suflet al

maselor populare, în foarte adâncul conștiințelor individuale, prin acele școli zlmoxiene ale „oralității culte“ – care l-au impresionat (de la dacii-agatârși) chiar și pe Aristotel (cf. «Problemata», XIX); tocmai acest Creștinism Cosmic derivat din Zalmoxianism proiectează – dinspre misterul Solului trimis la Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei – și „misterul cristologic asupra naturii întregi“, totul relevându-se într-o inconfundabilă dimensiune litugic-zalmoxiană a existenței pelasgo-dacului / valahului (dacoromânului / românului) în lume.

▲ Critică de text

Prin *critică de text* este desemnată o disciplină filologică, bine articulată dincoace de orizonturile Renașterii, având în obiectiv examinarea aprofundată a manuscriselor, spre a se restabili „forma originară“ a unei lucrări, spre a se tipări / retipări fără erorile datorate „școlilor de copiști“, ori cenzurărilor, din vremuri evmezice etc., sau, după inventarea tiparului, datorate și unor editori grăbiți de vitregiile istoriilor.

▲ Critică literară

(cf. fr. *critique* < *lat. criticus* < *gr. kritikos, „în stare de a judeca / decide“*)

Critica literară este o disciplină care are în obiectiv lucrarea beletristică, pe care „o analizează, o comentează, o caracterizează și o valorifică“ din unghiul / unghiurile esteticii, evident, în strânsă relație cu teoria și cu istoria literară, în funcție de coordonatele locului ivirii sale într-un sistem de relații cu alte opere ale aceluiași autor, ale altor autori interni / externi, ale unui curent, ale unei epoci, ori ale unor curente și epoci, intenționalitatea

actului având o fundamentare axiolo-gică și antropologică totodată.

În „decaedrul de aur“ al criticii literare române moderne se află Mihail Kogălniceanu (1817 – 1891) ce, în articolul-program romantic-pașoptist al revistei «Dacia Literară» (Iași, 1840), formu-lează principiul valabil și astăzi, «cartea vom critica, iar nu per-soana», acestuia alăturându-i-se: Titu Maiorescu (`1840 – 1917), E. Lovinescu (1881 – 1943), Tudor Vianu (1897 – 1964), Geor-ge Călinescu (1899 – 1965), Pompiliu Constantinescu (1901 – 1946), Șerban Cioculescu (1902 – 1988), Vladimir Streinu (1902 – 1970), Al. Piru (1917 – 1993) și Adrian Marino (1921).

▲ Cronică

(lat. *chronica*)

Cronica (sau *letopisețul*) este o specie istoriografică, specifică vremurilor antice și evmezice, rezidând în relatarea strict-cronologică a vieții și petrecerii lumilor, regilor / împăraților ș. a. m. d., extinzându-și sfera – din secolul al XIX-lea încoace –, în calitate de „istorie a moravurilor“, și asupra romanelor concepute ca „documente de epocă“, iar în sintagma de *cronică literară, teatrală, plastică, muzicală, politică etc.,* desemnând o specie a criticii de specialitate consacrată „actualității“ / „actualităților“ din domeniul abordat.

▲ Cunoaștere luciferică / paradisiacă

Cunoașterea luciferică și *cunoașterea paradisiacă* sunt concepte originale, operaționale numai în filosofia lui Lucian Blaga, primul concept *(cunoaștere luci-ferică)* desemnând tipul special de cunoaștere care constă în „răpirea echilibrului lăuntric“ al obiectului văzut ca un aisberg, *cu o parte relevată* și *cu o parte sub-mersă,*

purtătoare de mister, „răpire de echilibru“ încât să provoace „o criză în obiect“, să angajeze «„problematicul“, tatonarea teoretică», ori «construcția, adică riscul și eșecul, neliniștea și aventura», prin potențarea / sporirea misterului, în vreme ce al doilea concept *(cunoașterea paradisiacă)* – după cum suntem încre-dințați de filosof tot în «Trilogia cunoașterii» – înseamnă tipul de logică prin care «se statornicesc pozițiile liniștitoare, momentele de stabilitate, permanența vege-tativă și orizonturile, care nu îndeamnă dincolo de ele înseși, ale spiritului cunos-cător».

▲ ● Curent literar

(cf. fr. *courant littéraire*)

Prin *curent literar* este desemnată o mișcare revoluționară în planul ideilor estetic-literare, datorată unui important grup de scriitori dintr-o epocă, reproiec-tând realitățile literare într-un nou orizont al cunoașterii metaforice, bazându-se pe un program bine structurat, diferit de tot ceea ce s-a înregistrat până la apariția-i, atât în plan diacronic cât și în plan sincronic.

Nu orice mișcare literară (a unui grup de scriitori, ori a u-nor grupuri cu programe „complementare“) devine curent literar, ci numai aceea care are capacitatea de a revoluționa compartimentele literaturii dintr-o epocă / perioadă, schimbându-i registrele existen-țiale, propulsându-i creațiile într-un nou orizont. O epocă / peri-oadă literară poate fi guvernată de un curent literar, poate fi caracterizată de simbioza a două / trei curente (în vremurile de sincronizare), poate fi marcată (neapărat) de existența unui curent tradiționalist (sau a unor curente clasicizate) și a unui curent, ori a unor curente moderniste, sau de avangardă (modernismul fi-ind de

fapt un soi de avangardism bine temperat). Apariția unui curent literar este anunțată fie de *manifeste literare* (ca în cazul dadaismului, futurismului etc.), fie de operele / creațiile noi, revo-luționare, programul estetico-literar – în acest caz – relevându-și cristalizările (și chiar numele) puțin mai târziu (ca în cazul clasi-cismului, romantismului, realismului, expresionismului, paradoxismu-lui etc.). Privitor la categoria estetico-literară de *curent literar*, Adrian Marino subliniază: «În perioada actuală, ideea de curent literar trece printr-o criză vădită, în orice caz printr-o eclipsă. „Tratatele“ moderne de istorie literară nu folosesc noțiunea, criticii actuali – și mai puțin. Esteticienii n-o studiază. Simptomatic es-te și faptul că enciclopediile și vocabularele curente nu-i consacră, nici măcar ele, articole speciale. Conceptul a rămas de uz didac-tic... (...). Tendința mai veche de a acorda prioritate abuzivă, în studiul curentelor literare, factorilor extraliterari a contribuit și ea la compromiterea unei noțiuni, explicată în genere prin diferite criterii neestetice. Să reținem, în sfârșit, faptul că toate elemen-tele definiției obișnuite, de manual, conțin o parte de adevăr, fără totuși a cuprinde și exprima exact, cu acuitate, și esența noțiunii de curent literar. Iată o formulă-tip: „...O anumită con-știință estetică, ideologie comună, caracterizată de programe, mani-feste poetice, or, în cazul clasicismului, de enunțarea principiilor poetice, de similitudini stilistice, de preferințe tematice și tipolo-gice, de legături practice – reviste, grupări ș. a.“. Greșită în totalitate, fără îndoială nu este. Dar ierarhizarea notelor distinc-tive lipsește. Nu înțelegem bine: curentul literar reprezintă o no-țiune istorică, estetică, ideologică, socială, psihologică ? Asociată ? Diferențiată ? Corespunde unei realități, sau numai unei conven-ții, necesară ca instrument de lucru, de clasificare ? Cu cât pri-vești mai atent, cu atât

conceptul de curent literar tinde să se dizolve, să dispară ca realitate *literară* și să rămână doar o cate-gorie pur teoretică, sau operațională, unul din criteriile posibile de a sistematiza istoria literaturilor. Ambele ipoteze ridică obiec-ții...» (MDil, 483 sq.). După Adrian Marino, curentul literar «presupune, mai presus de orice, *orientarea unei mișcări,* direcția de înaintare și dezvoltare a unor idei și forme literare; curentul literar implică în mod necesar o finalitate, un sens, ca principiu de unificare și convergență, parcurgerea într-o ordine inevitabilă, impusă de însăși logica intrinsecă a mișcării, a unor puncte și etape succesive, pâ-nă la deplina consumare a energiei inițiale.» (*ibid.,* p. 500).

După două curente culturale, *umanismul* și *iluminismul*, is-toria literaturii universale a înregistrat curentele literare: *clasi-cismul, romantismul, realismul, parnasianismul, simbolismul, expre-sionismul, suprarealismul, dadaismul, futurismul, paradoxismul* etc.

▲ Dactil

(lat. *dactilus*)

Dactilul este piciorul metric trisilabic, de origină pelasgo-thraco-frigiană, având prima silabă accentuată.

În combinație cu troheul alcătuiește adoneul (*supra* – adoneu / *infra* ritm).

▲ Dadaism

(cf. fr. *dada-, „căluț“ / „marotă“* + suf. *-ism*)

Dadaismul este un curent literar, românesc, mai întâi, și, apoi, „sufletul“ vulcanic al avangardei europene, proclamând drept principiu creator libertatea absolută a poeziei, a tuturor artelor, sfidarea tuturor conformismelor până la „conformismul contestației“.

Dadaismul de București–Gârceni (România) – după ce se europenizează pe via București–Zürich (Elveția), devine – pe linia București–Zürich–Paris – un curent ce își arată ca o medalie și cea de-a doua față, numită suprarealism.

Întâiul dadaism, sau dadaismul de București – Gârceni. „Prima atitudine“ *a-vangardist-dadaistă* de lirism programatic-desolemnizat într-un lim-baj sfidând normele sintactico-topice se ivește în România, între anii 1912 și 1915, fiind rodul colaborării tinerilor poeți, Ion Vi-nea (1895 – 1964) și Tristan Tzara (n. Moinești-România, 1896 – m. 1963, Paris).

Într-o „fază de recunoaștere“, din anul 1912, spiritul avangardist al foarte tinerilor poeți din București, Ion Vinea (Ion Iovanachi) și Tris-tan Tzara (Samyro / Samuel Rosenstock), se încearcă în elabo-rarea / redactarea și tipărirea revistei *Simbolul;* sunt încurajați / sprijiniți și de prietenul lor, pictorul / graficianul Marcel Iancu (descoperitorul „pictopoeziei“ ce asigură „partea grafică“ și – ca „bancher al revistei“ –, «fondurile necesare tipăririi», deoarece «a-vea părinți bogați» – CrohL, II, 366). Cei trei fac impresie foarte bună elitei poeziei parnasiano-simboliste din România acelui anotimp, de vreme ce la *Simbolul* colaborează mai toată „floarea cea vestită“ a *poeziei noi:* Macedonski, Ion Minulescu, Iuliu Cezar Săvescu, A-drian Maniu, Al. T. Stamatiad, Emil Isac, N. Davidescu, Eugen Ștefănescu-Est ș. a.; nu este exclusă, în această perioadă de căutare a deosebiților colaboratori pentru *Simbolul*, cunoașterea lui Urmuz (Demetru Dem. Demetrescu-Buzău: 1883 – 1923), „precursorul avangardismului / absurdului“, judecător / grefier la Înalta Curte de Casație, chiar din 1912 (cf. CPes, 39). La *Simbolul,* după cum certifică și Ov. S. Crohmălniceanu, pe tânărul poet Tristan Tzara (Samyro – numele real al poetului este Samuel Rosenstock) îl aflăm «dând iama prin toată

recuzita simbolismului» (CrohL, II, 366). Poemele publicate în revista *Simbolul* (1912) de Tristan Tzara (alias Samuel Rosenstock), sub pseudonimul Samyro, stau sub pecetea căutărilor unui drum propriu; după cum observă criticul literar Eugen Simion, «adolescentul din 1912 reintroduce simbolurile cu-rente (sicriul ca mesager al morții, marea îndepărtată, călătorul care înaintează pe *râul vieții* în căutarea marilor enigme și a *elanurilor albe,* eternul și durerosul *mai departe*) într-o schemă simbolistă și ea previzibilă *(Pe râul vieții);* se remarcă, aici, fără dificultate, ecouri din poemele lui Baudelaire insuficient asimilate; *Cântec* (publicat în *Sim-bolul,* ca și *Poveste* și *Dans de fee*) aduce imaginea *Timpului* care plânge în cadență la fereastra iubitei și a *amorului alb* care moare; nu este uitat simbolul cifrei trei care vine de la Minulescu...» (SPT, 7 sq.). Cu poeme puțin mai îndrăznețe decât ale „colegului de redacție“ se înfățișează – în revista *Simbolul* – Ion Vinea (ce le semnează cu numele real: I. Iovanachi). Într-un *Sonet* – publicat în *Simbolul,* nr. 2 / 15 noiembrie 1912, p. 10 (cf. VOp, I, 494): *Supremă floare-a toamnii-ntârziate, / Răsare-n nesfârșiri pălitul soare, / Și tainic, ca-n chilii de închisoare, / Pătrunde-ncet prin neguri sfâșiate. // S-așterne-n larguri palida-i ninsoare / Și-n calmul blond de raze-mprăștiate / Miresme de corole re-nviate / Plutesc, și iară vin să ne-mpresoare. // Ca un surâs pe buzele de moartă / Seninătăți de zile ce dispar, / Apuse veri, azuru-n unda-i poartă. // Și ochii triști ne urmăresc himera / Privesc spre cer, la norii cari par / Galere roze-n drum către Cythera.* (VOp, I, 127) –, criticul literar Șerban Cioculescu constată o «melancolie ușor con-vențională, fluență melodioasă, stăpânirea precoce a meșteșugului ce caracterizează aceste versuri de începător abil» (CAlc, 25). În ace-eași manieră „aproape clasică“ sunt: sonetul *Lewdness* (engl. „desfrâu“ / „destrăbălare“, „prostituție“), publicat în *Simbolul,* nr. 3 / 1 decem-brie 1912, p. 49, cu titlul schimbat în *Lowness*

(„abjecție“) – potrivit textului dactilografiat din volumul de versuri pregătit în 1956 pentru tipar –, sonet în al cărui vers final parcă reverbe-rează avangardist *Un sfinx lasciv îmbrățișând Pustia*... (VOp, I, 495), poezia *Mare* (despre care Șerban Cioculescu ne spune că are versuri «saturate de vocabularul romanțelor minulesciene» – *ibid.*–, însă, în cazul lui Vinea, înrâurirea minulesciană nu devine ca la Tristan Tzara «înrâurire-obsesie») etc. Analiza poeziilor publicate de Ion Vinea și Tristan Tzara în prima lor revistă, *Simbolul,* din 1912, dovedește la ambii aleasa însușire a marii lecții de poezie (parnasiano-sim-bolistă) din acel anotimp liric. Desigur, „munca redacțională“ de la *Simbolul* îi „obosește“ pe tinerii poeți / pictopoeți, determinându-i să renunțe la asemenea eforturi pentru o vreme „de întremare“.

Dar Ion Vinea și Tristan Tzara, cei doi tineri redactori-po-eți bucureșteni de la *Simbolul*, din 1912, în febrilele vacanțe „de întremare lirică“ pretrecute la moșia din *Gârceni-Vaslui,* între anii 1913 și 1915, își elaborează strategia avangardist-dadaistă, con-cretizând-o într-o serie de poeme; tot la Gârceni, Ion Vinea îi găsește prietenului-poet de la *Simbolul,* Samyro, alias Samuel Rosenstock, noul pseudonim: *Tzara;* prenumele Tristan și-l pune sin-gur; Ion Vinea mărturisește în acest sens: «Pseudonimul de Tzara i l-am găsit eu, în 1915, într-o vară petrecută la Gârceni (Vas-lui). La numele de Tristan a ținut morțiș, ceea ce i-a atras infamul calambur Triste-#ne» (VOp, I, 501). Cât lucraseră în 1912, în redacția de la *Simbolul*, tinerii Tristan Tzara și Ion Vinea, „obosiți“ de exigențele colaboratorilor de elită *(supra),* dar și de elaborarea propriilor poezii (la Vinea, și în forma fixă a sonetului), simt imperios „absoluta libertate a poeziei / artei“, care să nu respecte vreun „canon“, „vreo normă / regulă“; în căutările lor în acest sens, mai ales cele din

vacanțele din 1913 – 1915, petrecute la Gârceni-Vaslui, Ion Vinea și Tristan Tzara inventează și „jocul de-a poezia“ – ca în „manifestul“ de peste câțiva ani: *Luați un ziar. / Luați niște foarfeci. / Alegeți în ziar un articol care să aibă lungimea pe / care doriți s-o dați poeziei dumneavoastră. / Decupați articolul. Decupați de asemenea, cu grijă, fiecare cuvânt ce intră în / alcătuirea articolului și puneți toate cuvintele într-o / pungă. / Agitați încetișor. / Scoateți cuvintele, unul după altul, dispunându-le / în ordinea în care le veți extrage. / Copiați-le conștiincios. / Poezia vă va semăna. / Iată-vă un scriitor deosebit de original și înzestrat cu o / încântătoare sensibilitate...* –, „joc“ prin care cuvintele pot intra într-o nuntire fără frontiere. „Descoperirea“ pe care o fac ambii poeți la Gârceni-Vaslui, noua lor poietică / poetică avangardist-dadaistă, se concretizează în producțiile lor lirice datând dintre anii 1913 și 1915; la *Tristan Tzara*, este vorba despre poemele: *Chemare* (datat: «Pădurea Gârceni, 1913» – TzPrim, 43), *Înserează* (datat: «1913, Manga-lia» – TzPrim, 28), *La marginea orașului* (datat: «1913» – TzPrim, 30), *Glas* (datat: «București, 1914» – TzPrim, 23), **** Povestesc grădinii...* (datat: «1914» – TzPrim, 26), *Furtuna și cântecul dezertorului, I, II* (poem datat: «1914» – TzPrim, 12; prima parte a poemului este publicată în *Chemarea,* nr. 2 / 11 octombrie 1915; partea a II-a, în *Azi,* anul III, 4 octombrie 1934), *Îndoieli* (datat: «1914 – 1915» – TzPrim, 38), *Vino cu mine la țară* (poem datat: «Gârceni, 1915» – TzPrim, 15), *Cântec de război* (datat: «1915» – TzPrim, 18), *Veri-șoară, fată de pension* (publicat în *Noua revistă română,* vol. XVIII, 11 / 21 – 28 iunie 1915), *Vacanță în provincie* (publicat în *Chemarea,* nr. 1 / 4 octombrie 1915) și *Duminecă* (datat: «1915» – TzPrim, 33); la *Ion Vinea,* a-vem în obiectivul cercetării noastre poeziile: *Eternitate* («publicată în *Seara,* anul IV, nr. 1597 / 30 iunie 1914, p. 1» – VOp, I, 497), *Fantezie* («publicată în *Seara,* anul IV, nr. 1597 / 30 iunie 1914, p. 1» – VOp, I, 498), *Cântec de noapte* («publicată în *Seara,* anul IV, nr. 1639 / 11

august 1914, p. 3» – VOp, I, 499), *Capitol* («publicată în *Seara,* anul IV, nr. 1639 / 11 august 1914, p. 1» – VOp, I, 500), *Un căscat în amurg* («publicată în *Cronica,* anul I, nr. 27 / 16 august 1915, p. 531» – VOp, I, 501), *Soliloc* («publicată în *Cronica,* anul I, nr. 29 / 30 august 1915, p. 569» – VOp, I, 501), *Septembrie* («publicată în *Cronica,* anul I, nr. 34 / 4 octombrie 1915, p. 540» – VOp, I, 502), *Parada plecării* («publicată în *Cronica,* anul I, nr. 35 / 11 octombrie 1915, p. 684» – VOp, I, 504) și *Stelele* («publicată în *Cronica,* anul I, nr. 39 / 8 noiembrie 1915, p. 762» – VOp, I, 506).

Așadar, în vara anului 1915, cei doi tineri poeți avangar-diști-dadaiști, Samuel Rosenstock – „botezat“ de Ion Vinea, cu numele de *Tristan Tzara* – și „nașul“ revin de la Gârceni-Vaslui, în București, hotărâți să intre în „*panoul central* al Poeziei“. Ion Vinea și Tristan Tzara se încrâncenează în credința că „jocul cu-vintelor“ descoperit de ei poate fi decretat drept principiu poetic / estetic; cei doi se încordează din nou și scot în București, la 4 octombrie 1915, primul număr al unei noi «reviste literare și politice», săptămânalul *Chemarea*, prin care să-și lanseze propriile te-orii estetice și producțiile lor lirice, „antiparnasiene“ / „antisimbo-liste“. Primul număr al revistei *Chemarea* «se deschide cu un *Avertis-ment incendiar* semnat de Ion Vinea, în care se proclamă „abandonarea tuturor dogmelor și anchilozelor“ și legiferarea răzvrătirii „împotriva presei, bâlci de surle și trompete, și a cititorilor, masă amorfă și brută de victime oneste și inconștiente“.» (HDic, 76). Este de fapt primul manifest avangardist-dadaist. Alături de *Avertismentul incendiar* al lui Ion Vinea este publicată și poezia *Vacanță în provincie* de Tris-tan Tzara: *Pe cer păsările nemișcate / Ca urmele ce lasă muștele / Stau de vorbă servitori în pragul grajdului / Și-au înflorit pe cărare rămășițele dobitoacelor. // Trece pe stradă domnul în negru cu fetița / Bucuria cerșetorilor la înserare / Dar am acasă un Polichinelle cu clopoței / Să-mi distreze întristarea când mă înșeli // Sufletul meu e un zidar care se întoarce de la lucru / Amintire cu miros de farmacie curată / Spune-mi, servitoare bătrână, ce era*

odată ca niciodată, / Și tu verișoară cheamă-mi atenția când o să-mi cânte cucul // Să ne coborâm în râpa / Care-i Dumnezeu când cască / Să ne oglindim în lacul / Cu mătăsuri verzi de broască // Să fim săraci la întoarcere / Și să batem la ușa străinului / Cu ciocul păsărilor în coajă de primăveri / Sau să nu mai mergem nicăieri / Doliu alb la fecioara vecinului. (TzPrim, 7 sq. / cf. HDic, 76). După cum bine observa criticul Eugen Simion, tânărul poet de București, din orizontul anului 1915, Tristan Tzara, «umilește subiectele re-putat lirice, solemne, misterioase prin comparații de o banalitate studiată; *o râpă* este ceva ce seamănă cu *Dumnezeu când cască; sufletul* este *un zidar care se întoarce de la lucru* (...), *amintirea* are *miros de farmacie curată...*» (SPT, 9); mai sunt evidente: „bruiajele“ sintaxei / topicii, „bifurcarea“ com-plementului circumstanțial de loc (să batem: 1. „la ușa străinu-lui“; 2. „în coajă de primăveri“) întru „glisarea“ eroului liric aido-ma lui Făt-Frumos „la răscruce“; „dinamitarea morfologiei basmu-lui românesc, dispersarea mitemelor în „toate“ punctele cardinale ale textului (*Bătrâna* din basm ce dă sfatul întru biruință lui Făt-Frumos devine „servitoare bătrână“ interogată asupra „existenței timpului mitic“; *Omul Negru* din descântecele românești este substituit cu *domnul negru cu fetița,* „spurcarea cerului“, *păsările cu plisc de fier...* etc.) pentru a da verosimilitate „șantierului“ din care se întoarce „su-fletul-zidar“ în numele amintirii „cu miros de farmacie“ (aluzie la „hotărârea-i demiurgică“ de a face „curat ca la farmacie“ în spa-țiul poeziei), „șocarea receptorului“ prin „profanare“ / „spurcare“ (cerul cu păsări fixe ca excremetele muștelor; „înflorirea baligilor pe cărare“; lac – broască etc.), „puterea / capacitatea de dicțio-nar“ întru „semănarea“ cuvintelor în aria textului – rezultat al metodei „decupării vocabulelor“ cu foarfecele dintr-un articol de ziar („forfecarea cotidianului“) etc. În al doilea număr al revistei *Chemarea*, Tristan Tzara

încredințează luminii tiparului și poemul *Furtuna și cântecul dezertorului;* din volumul *Primele poeme ale lui Tristan Tzara și Insurecția de la Zürich...*, îngrijit de Sașa Pană, aflăm că poemul datează din anul 1914: *A plesnit lumina din obuze / Și a crăpat fulger în mâna noastră... // (...) // Gerul: oasele fărâmă, carnea mănâncă / Noi lăsăm inima să plângă. // De ce alunecăm de-a lungul muntelui spintecat ? / Zbierând și-a descătușat furtuna, leii... // (...) // E atât întuneric, că numai vorbele-s lumină. // (...) // Rup granate vinete bucăți de cer încleștate în scuturi, / Mușcă gheața norilor și se prăvălesc table de oțel în brumă / Pomii se mlădie cum corabia de funii / Smulg lilieci petale albe de pe romanița lunii. / Vântul îi azvârle și sfâșie. / Numai mie noaptea nu-i frumoasă, / Numai mie. // Cântecul oprit gând: gerul oasele fărâmă carnea mănâncă / Lasă inima să plângă.* (TzPrim, 9 sqq.). Penultimul stih, *Cântecul oprit gând: oasele fărâmă carnea mânăncă,* pune în evidență metoda dadaistă a confecționării versului prin „forfecarea“ articolului de ziar, urmată de decuparea cuvintelor, de vârârea lor în pungă (nu în pălărie, spre a evita ispita citirii lor și „selectării“ înainte de a le „extrage), apoi de ușoara agitare a pungii, de scoaterea cuvintelor din pungă și de dispunerea lor în ordinea extragerii. Poetul nu se mai deranjează cu pusul conjuncțiilor coordonatoare / subordonatoare în frază („...fărâmă și carnea mănâncă“), ori cu verbul auxiliar, cu timpul perfect compus („cântecul a oprit gândul“), lăsând cuvintele „în topica“, în „forma“ extragerii din pungă: *Cântecul oprit gând: gerul oasele fărâmă carnea mânăncă...* Aceeași rețetă avangardist-dadaistă, descoperită de ambii poeți la Gârceni-Vaslui, o găsim și în poemul lui Ion Vinea, *Un căscat în amurg,* scris în vara anului 1913, dar publicat în *Cronica,* din 16 august 1915 *(supra);* în acest poem, Ion Vinea elogi-ază misteriosul relief de Gârceni-Vaslui, cu un dâmb pe care «Dumnezeu a jucat table / și a scăpat Gârcenii, zaruri cu geamul rotund», ori misterioasa pădure de Gârceni, «nervoasă ca o herghelie», pădure în care și Tristan Tzara scrie poemul *Chemare* (TzPrim, 41 – 43);

dar Ion Vinea, cu un „plus de rafinament“ – pe care i-l dă faptul că este mai mare cu un an și o zi decât prietenul său, Tristan Tzara –, valorifică mai bine resursele sinestezice (ale cuvintelor din articolele de ziar / dicționar „trase cu penseta din pungă“), păstrând, unde este absolut necesar, și conjuncțiile, sur-prinzând nu un *Dumnezeu care cască* gura-râpă (cf. *Vacanță în provincie* de Tristan Tzara), ci un *Dumnezeu ce joacă table* (inspirația având aceeași sursă din care s-a ivit și la Tristan Tzara, în poemul *Vino cu mine la țară,* comparația «o să jucăm șah ca doi farmaciști bătrâni»), un Dumnezeu neatent la aruncatul zarurilor etc.: *A tăcut pădurea nervoasă ca o herghelie; pântecul ei, / valea mată și rotundă, în bruma dealurilor: femeie goală între perne moi. / Cloșcă supranaturală, seara închide aripi de nori pe ouăle / sătești – și pe un dâmb din fund Dumnezeu a jucat table / și a scăpat Gârcenii, zaruri cu geamul rotund. / ...De o săptămână nici un factor poștal n-a mai sunat din corn, călare / în schimb, iată un popă-negru călărește cu picioarele în șosea / iată depărtarea muge și s-așterne pe o cireadă / iată vântul se înhamă cu tălăngi moștenite din tată în fiu / iată... / nu mai știu, pesemne e târziu, / căci lucește sărăcia-n luminițe la ferestre mici ca niște iconițe / căci gospodăriile cerului s-au închis / sfinții și-au lepădat pe nori nestinse pipele și s-au culcat cu nevestele / căci turme biblice și plictisite urcă, urcă, urcă, urcă pe / cărare și pocnesc bice, hăis-ceà și vorbe murdare.* (VOp, I, 134). Ion Vinea a păstrat în taina laboratorului său din București „*comoara poeziei* avangardist-dadaiste“ descoperită cu prietenul său la Gârceni-Vas-lui; Tristan Tzara „a vândut-o“ la Zürih-Elveția, în schimbul celebrității numelui său.

Al doilea dadaism, sau dadaismul de București – Zürich – Paris. După cum se știe, în 1916, România intră în primul război mondial. Neexpu-nându-se pericolului bombardamentelor, Tristan Tzara, prin ianua-rie 1916, părăsește Bucureștiul și se îndreaptă spre Elveția, țara „ocolită“ de taifunurile primei conflagrații mondiale,

stabilindu-se la Zürich pentru o vreme în care numele îi este sortit rapidei celebrități europene / universale. Firește, tânărul Tristan Tzara duce cu el din București-România, la Zürich-Elveția, și „noua estetică avangardist-dadaistă“ elaborată (la Gârceni-Vaslui și București) cu prietenul său, Ion Vinea, cât și „tezaurul său“ de *nouă poezie*, lansându-le pe „piața artelor“ din noua-i reședință, *estetică* și *poezie* ce șochează, ce devin modă / curent, ce capătă de-acum numele de mișcare *dadaistă*, de *dadaism*. Estetica / mișcarea a-vangardist-dadaistă pornește din București-România (de la Ion Vinea, Tristan Tzara, Marcel Iancu, B. Fundoianu, Ilarie Voronca ș. a.), ajunge la Zürich-Elveția (prin Tristan Tzara ce, la 8 februarie 1916, în *Cabaretul Voltaire,* „botează“ curentul, în prezența „principalilor aderenți“, cu numele de *dadaism* – la „ceremo-nie“ participând Hugo Ball, Hans Arp, R. Heuelsenbeck ș. a.: Tristan Tzara «vâră la întâmplare cuțitul de tăiat hârtie într-un *Larousse* și dă de cuvântul *Dada* care e în capul coloanei din dreapta și înseamnă „Cheval, dans le langage des enfants...“; / ... / curentul fu deci numit *Dada;* grupul publică întâiul *Le Cabaret Voltaire* – iunie 1916 –, apoi buletinul *Dada* – cinci numere din iulie 1917 în mai 1919 – și în sfârșit *Cannibale* – 1920» – CPes, 23 sq.), iar de aici, la Paris, de unde „ia circuitul universalității“, arătându-și „a doua față a monedei“ ca suprarealism. Mai depar-te, istoria avangardist-dadaistă este cunoscută (cf. CPes, 23 sqq. / TzPrim, 107 sqq.).

▲ Daoism (Taoism)

(din chinezescul *Dao / Tao*, „cale“ + suf. *-ism*)

Daoismul – sau *Taoismul* – este una dintre religiile chineze, întemeiată pe sistemul filosofic al lui Lao Zi (604 – 571 î. H.), având în nucleu principiul *Dao / Tao*, „Calea Adevărului“, desemnând „elementul primordial absolut în

geneza universului“, în jurul căruia se constelează trei „învelișuri doctrinare“: (1) purificarea *ens*-ului uman prin anihilarea narcisismului / egoismului, a iubirii de sine; (2) contopirea cu Dao / Tao prin pierderea sinelui; (3) obținerea forței de propulsare, de spargere limitelor tragic-existențiale, spațio-temporale, prin conto-pirea individualului cu Dao / Tao.

«Dao / Tao este acela de care nu poți să te îndepărtezi; acela de care poți să te îndepărtezi nu este Dao / Tao» este fraza esențială din Zhongyong / „Doctrina Mijlocului“. Alan Watts, în lucrarea «Dao – calea ca o curgere de apă», ne în-deamnă să ne limpezim paradoxul, luând seama la dialogul dintre doi maeștri ai Budismului-Chan, Nan Quan și Zhao Zhou: «Zhao Zhou a întrebat: „Ce este Dao ?“ / Maestrul (Nan Quan) a replicat: „Conștiința ta obișnuită este Dao.“ / „Cum se poate să-i fii din nou pe potrivă, te îndepărtezi pe dată de el.“ / „Dar dacă nu-ți pui în minte una ca asta, cum poți oare să-l cunoști pe Dao ?“ / „Dao, a spus maestrul, nu ține nici de cunoaștere, nici de lipsa de cunoaștere. Cunoașterea este falsă în-țelegere; lipsa de cunoaștere este oarbă neștiință. Dacă îl înțelegi cu adevărat și dincolo de orice îndoială, Dao este precum cerul gol. De ce să amesteci aici binele și răul ?“ (...) Cu alte cuvinte, oamenii încearcă să forțeze lucrurile numai atunci când nu-și dau seama că lucrul acesta este imposibil – că nu te poți îndepărta în nici un fel de curgerea naturii. Îți poți imagina că te afli în afara lui Dao sau că ești separat de el și că astfel poți fie să-l urmezi, fie nu: dar chiar în acest fel de a te imagina se află el însuși cuprins în curgerea lucrurilor, căci nu există nici o altă cale în afara Căii. Vrând-nevrând, noi suntem ea și mergem o dată cu ea. (...) Dao nu este decât un nume

pentru orice se întâmplă sau, cum scrie Lao zi, „Principiul Dao este ceea ce se petrece de la sine *(ziran)*“» (WatD, 66 sq.).

▲ Descântec

(din pelasgo-thraco-dacicul *descanticua*, „fără cântec“; v. lat. *canticum,* „cântec“)

Decântecul este specia epic-folclorică, având adesea și elemente lirice, în funcție de destinație / receptor, care constă într-un oralo-text, de regulă, magic-simbolic, „inhibator“ / „hermetic“, „misteric / inițiatic“, adresat de „vraciul“ / „medicul“ pelasgo-thraco-dac, sau valah / dacoromân-arhaic, aflat, în antichitate, în sfera Zalmoxianismului, iar dincoace de primul secol al erei noastre, tot mai mult din sfera Creștinismului Cosmic, desigur, atât bolnavului, cât și asistenței, în vremea exercitării practicilor tămăduitoare (cu plante medicinale în diferite „combinații“, „proporții“, „formule“, ori cu substanțe chimice), cu scop dublu, psihoterapeutic și „de a-și asigura secretul profesiei“.

Descântecul se atestă în orizontul anului 403 î. H., acom-paniind practicile psihoterapeutice ale medicilor Cogaionului / Sar-mizegetusei, ale medicilor-militari ai Zalmoxianismului. Platon (428 – 347 î. H.), în «*Charmides*» (156, c – 157, b), certifică în acest sens: „Tot așa e, Charmides, și cu *descântecul nostru. L-am deprins acolo, în tabăra militară, de la un thrac, unul dintre medicii lui Zalmoxis,* despre care se zice că stăpânesc meșteșugul de a te face nemuritor. Și spunea thracul acesta, că medicii greci pe bună dreptate iau seama la ce-le pe care tocmai le pomeneam; numai că «Zalmoxis – adăugi el –, regele nostru, ce e (ca și un) zeu, arată că, după cum nu trebuie să încercăm a vindeca ochii fără să vindecăm capul, sau capul fără să ținem seama de trup, tot astfel nici trupul nu poate fi însănătoșit fără (să ținem seama de) suflet. Aceasta și e pricina pentru care medicii

greci nu isbutesc să vindece cele mai multe boli: ei nu se ridică până la întregul de care ar trebui să se îngrijească, iar dacă nu-i merge bine acestuia, nici partea nu se poate însănătoși. Și toate de aici pornesc – îmi lămurea el –, de la suflet: atât cele rele cât și cele bune ale trupului ori ale făpturii noastre depline, și de aici se revarsă ele, așa cum de la cap totul se resfrânge asupra ochilor. Prin urmare, mai ales sufletul se cade îngrijit, dacă avem de gând să aducem la o bună stare atât capul cât și restul trupului. Iar sufletul – arăta el, dragul meu –, se îngrijește cu anume *descântece* și *descântecele acestea nu sunt altceva decât rostirile frumoase*. Din asemenea rostiri se iscă în suflete înțelepciunea; iar o dată ce aceasta iese la iveală și stăruie în noi, îi e lesne să deschidă cale sănătății și către cap și către trrupul tot.». Învățându-mă așadar asemenea leac și asemenea descântec, mă îndemna să nu mă las înduplecat de nimeni să-i îngrijesc capul cu leacul acesta, până nu-mi va fi în-fățișat mai întâi sufletul spre a fi îngrijit prin descântec...“ (PO, I, 183 sq.). Desigur, de la rostirile frumoase ale descântecului din orali-tatea cultă a Zalmoxianismului, ce a impresionat pe filosof, în orizontul anului 403 î. H., descântecul a străbătut cele aproape două milenii și jumătate până în zilele noastre; pentru farmecul poeziei conținute reproducem aici un fragment dintr-un «Descântec de albeață» (adică de tămăduire a cataractei), așa cum a fost cules și publicat în anul 1879, în «Albina Carpaților»: «– Eu cum nu m-oi tângui / Și cum nu m-oi glăsui / Cu glas mare / Până-n cer, / Cu lacrămi / Până-n pământ ? / C-am sânecat / Ș-am mânecat / De la casă, / De la masă, / Pe cale, / Pe cărare, / Gras / Și frumos, / Rumen / Și voios; / Dar, când am fost / La mijloc de cale, / de cale, de cărare, / M-au întâlnit / Vântoasele / Și Frumoasele; / D-în pământ m-au trântit, / Gras-negru m-au făcut, / Cu țărnă m-au acoperit, / Albeață-n ochi mi-au băgat, / Făr' de vederi m-au lăsat ! / – Taci, Ioane, nu mai plânge / Cu lacrămi de sânge; / Nu te tângui, / Nu te glăsui / Că eu te-oi lecui ! / Maica Domnului, / Din poarta

Cerului / Scară de aur a slobozit...» (TPp, II, 3o sq.). Un „descântec de dragoste“, rostit „pe mosor“ de fecioara părăsită de Făt-Frumosu-i, ori, poate, chiar această «Vrajă de ursită», plină și de „poezia cifrelor“, inspiră, desigur, și poeți parnasiano-herme-tici de talia lui Ion Barbu: «Brâne, brânișorul meu, / Fă-te șarpe laur, / Șarpe balaur, / Cu solzii de aur, / Cu totul de aur, / Cu 24 de picioare / Mergătoare, / Cu 24 limbi / Împun-gătoare, / Cu 24 aripi / Zburătoare. / Brâne, brânișorul meu ! / De-a fi în sat aicea, / De-a fi la al doilea, / De-a fi la al treilea, / De-a fi la al patrulea, / De-a fi la al cincelea, / De-a fi la al șaselea, / De-a fi la al șaptelea, / De-a fi la al optelea, / de-a fi la al nouălea, / De-ar fi orișiunde-ar fi, / Cu limbele / Să-l împungi, / La inimă / Să-l străpungi / Și la mine / Să-l aduci, / Și cu solzi / Să-l solzești, / Și la mine / Să-l pornești...» (TPp, II, 56). Într-o baladă ca «Riga Crypto și lapona Enigel» de Ion Barbu, astfel de descântece reverberează autentice profunzimi de suflet cogaionic: «Dar soarele, aprins inel, / Se o-glindi adânc în el; / De zece ori, fără sfială, / Se oglindi în pielea-i cheală; // Și sucul dulce înăcrește ! / Ascunsa-i inimă plesnește, / Spre zece vii peceți de semn, / Venin și roșu untde-lemn.../ (...) // De a rămas să rătăcească / Cu altă față, mai crăiască: / Cu Laurul-Balaurul / Să toarne-în lume aurul, / Să-l toace, gol la drum să iasă, / Cu măsălarița-mireasă, / Să-i ție de împărăteasă.». Costatăm că, din 1927, anul volumului de debut, «Cuvinte potrivite», descântecul devine o lirică specie cultă și prin pana lui Tudor Arghezi: «Lacăte, cine te-a închis / La ușa marelui meu vis ? / Unde ni-i cheia, unde-i păzitorul, / Să sfa-răme zăvorul / Și să vedem în fundul nopții noastre / Mișcân-du-se comorile albastre ? / Un pas din timp în timp, greoi, / Se apropie, dar a trecut de noi. / Toți pașii se sfârșesc și pier / Pentru urechea ta de fier. / De-o

vână-ntoarsă peste tine / Cred că atârnă din văzduh glicine / Și, de pe bolți, zorele / Și mu-guri și ciorchini de stele. / Cine va pune-n ușa noastră cheie / O singură scânteie ? / Lumina ochiul și-l așază / Și-n încăpere caută să vază. / Lacătul simte și tresare / Cu bezna mea, ca de o sărutare. / Stea, nu poți tu intra-n veriga lui / Și lacătul tăcerii să-l descui ?» (*Descântec* – ArV, I, 26).

▲ ● Descriere

(din infinitivul lung al verbului *a descrie*)

Descrierea este o modalitate de oglindire – cu cea mai mare fidelitate – a realității exterioare / interioare, prin cuvânt / text.

Ca „pictură în cuvinte“, descrierea se evidențiază drept mod mimesis «de a se reprezenta în scris întâmplări, oameni, locuri, lucruri» (DTL, 117); se relevă și ca stil narativ-plastic de configurare a unui tablou – peisaj, portret, scenă etc. Descrierea datează din zorii istoriei literaturii universale; în *Iliada* de Homer, celebră este și descrierea scutului eroului pelasgo-daco-thrac, originar de la gu-rile Dunării, Achile.

Istoria literaturii române înregistrează încă de la începuturi o serie de descrieri de mare originalitate: «Când ei n-au găsit pe corpul său nici o urmă a maltratărilor lor, au luat o osie de car, au pus-o pe umerii lui Sava și i-au întins mâinile până la extremitățile osiei. Tot așa i-au legat și picioarele, întinzându-i-le pe altă osie; și cum era astfel legat, în bătătură l-au pus cu fața la pământ și n-au încetat a-l chinui aproape toată noaptea. Dar când gealații au adormit...» (Sansalea de Museua, Gutică de Dynogaetia și Betranion de Tomis, *Pătimirea Sfântului Dacoromân Sava la râul Buzău,* 372 d. H. – CDCD, 148); «(...) Ne apăreau – ca-n fața ochilor – tablouri

cu parcelele averii, strămoșească moștenire, și cu frumu-sețile din plaiurile-ntinse, cu singurătăți și cu păduri ce pot să-n-cânte pe monah, ce pot să-i dăruiască bunul vieții.» (Sfântul Ioan Cassian, *A douăzeci și patra convorbire duhovnicească,* 429 d. H. – CDCD, 7 / 126); «Cel mai înalt munte este Ceahlăul; (...) El se află în ținutul Neamțului, nu departe de izvoarele Tazlăului; coastele îi sunt înghețate de zăpezi care nu se topesc de la an la an; vârful însă nu-i acoperit nicicând de nea, fiindcă se pare că se înalță mai sus decât norii care aduc zăpadă. Din vârful lui, care se ridică foarte mult în înălțime ca un turn, pornește la vale un pârâu cu o apă foarte limpede și, rostogolindu-se cu mare huiet printre stânci, se aruncă în râul Tazlău. Drept la mijlocul lui se vede o statuie străveche, înaltă de cinci coți, închipuind o babă înconjurată, dacă nu mă înșel, de douăzeci de oi, din sexul căre-ia curge un izvor nesecat. Este desigur greu de spus dacă natura și-a arătat în acest monument fantezia ei, sau dacă mâna iscu-sită a unui artist a plăsmuit-o așa. Statuia nu e așezată pe nici o temelie, dar, pe când în rest face una cu stânca, pântecele și dosul le are libere; chiar dacă ai vrea să admiți că printr-un anume meșteșug crăpăturile au fost astupate cu var – nu neg că multe asemenea invenții ale celor vechi s-au pierdut între timp prin urgia vremilor – totuși cu greu se poate închipui cum a fost dus un canal prin picior până în partea cu pricina, deoarece primprejur nu e nicăieri nici urmă de vreun izvor sau albia vreunei ape...» (Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldaviae / Descrierea Moldovei*, 1716 d. H.) etc.

În genul epic, descrierea este subsumată artei narațiunii. În genul liric, a persistat până la simboliști; parnasienii „au propul-sat“ descrierea la apogeu; însă estetica simbolismului, punând ac-centul pe wagnerianism / instrumentalism, pe inefabil, pe cores-

pondențe / sinestezii etc., a eliminat din poezie descriptivismul.

În poezia română din ultimele două secole, descrierea / descriptivismul cunoaște o culminație în pastelurile lui Vasile Alecsandri, George Coșbuc, Ion Pillat, Adrian Maniu ș. a.; în proză, descrieri monumentale întâlnim la Calistrat Hogaș, M. Sadoveanu, Mateiu Caragiale, George Călinescu, Marin Preda, Eu-gen Barbu, Geo Bogza, Fănuș Neagu ș. a.

▲ ● Deznodământ

(după fr. *dénouement* < *dénouer* – „a deznoda“)

Deznodământul este partea subiectului unei opere literare în care „nodul gordian“ proiectat în „intrigă“ este, în sfârșit, „dezlegat“.

Deznodământul poate fi – din punct de vedere estetico-li-terar – *firesc* (atunci când se ivește ca «rezultat în mod logic din desfășurarea acțiunii, a interacțiunii caracterelor, pasiunilor etc.» – DTL, 118), sau *artificial* (când survine «în mod neașteptat, printr-o intervenție din afara acțiunii», *deus ex machina*, ca la antici, ori „accident modern“); mai poate fi: *absurd, amânat (suspans), așteptat, brusc, fericit, logic, neprevăzut, previzibil* etc. (v. *supra*, compoziție).

▲ Dialect, subdialect, grai

(lat *dialectus* < gr. *dialektos* < *dia-*, „cu / prin“ + *-legein*, „a vorbi“)

Dialectul este o macro-unitate lingvistic-geografică din întregul unei limbi, distingându-se printr-un ansamblu de particularități fonetice, lexicale, morfo-sin-tactice și topice, dar și psiho-lingvistice, macro-unitate în care se relevă mai multe micro-unități lingvistic-geografice, numite „subdialecte“, sau graiuri.

Dialectele limbii valahe, adică ale limbii dacoromâne / ro-mâne contemporane, potrivit geografiei lingvistice din secolul al XX-lea, sunt în număr de opt: (1) *dialectul moldovean* (vorbit în pro-vinciile Moldova și Bucovina, din România de azi, în republica Moldova, în sate din Ucraina de la vest de Nipru, în sudul Basarabiei – cele două județe trecute de Stalin în administrația R. S. S. Ucraineene, în Bucovina de Nord / „regiunea Cernăuți“ și în Maramureșul de Nord, „dăruit“ tot de Stalin Republicii So-cialiste Sovietice Ucraina), (2) *dialectul maramureșean* (vorbit în Mara-mureșul de Sud, din România de azi, în Maramureșul de Nord, „dăruit“ tot de Stalin Republicii Socialiste Sovietice Ucraina și în Maramureșul de Nord-Vest din Slovacia, din Nordul Ungariei și din nord-estul Cehiei), (3) *dialectul crișean* (vorbit în Țara Crișurilor din România de azi și în sate din Ungaria de azi, situate în Valea Tisei dintre Someș și Mureș), (4) *dialectul bănățean* (vorbit în partea Banatului din România de azi, în Voievodina din Iugo-slavia / Serbia de azi și în sate din sudul Ungariei), (5) *dialectul istroromân* (în curs de dispariție, vorbit la ora actuală de cîteva sute de locuitori ai unor sate din Peninsula Istria, din Slovenia, din Croația, din Bosnia-Herțegovina și din vestul Muntenegrului), (6) *dialectul macedoromân* (sau *aromân* – vorbit în localități din Macedo-nia, nordul Greciei, Albania, sud-vestul Bulgariei și sudul Iugo-slaviei), (7) *dialectul meglenoromân* (având aria în Grecia – regiunea Meglen) și (8) *dialectul muntean* (vorbit în România dintre Carpații Meridionali și Dunăre, adică în provincia Muntenia, de unde îi vine și numele, în România dintre Dunăre și Marea Neagră – provincia Dobrogea, în sate din fostele județe Cadrilater și Du-rostor din sudul provinciei dacoromânești Dobrogea / Dunogaetia, sau fosta provincie imperial-romană Sciția Mică, dăruite de Impe-

riul Rus, Bulgariei, în sate situate pe Valea Dunării ,din Serbia și din Bulgaria, în sate situate în Valea Timocului – regiunea ce ține de Serbia-Iugoslavia – și în regiunea timoceană ce ține de Bulgaria). Fiecare dialect are în componență două-trei „unități lingvistic-teritoriale“, *subdialectele,* care, la rându-le, își subordonează (lingvistic-geografic) două-trei *graiuri*; de exemplu, *dialectul muntean* are: (1) *subdialectul oltean* (vorbit în Oltenia-România), cu graiurile: *oltean-sudic / doljean, gorjean, vâlcean* etc.; (2) *subdialectul timocean* (vorbit în regiunea Timocului), cu *graiul timocean de est* (vorbit în Bulgaria) și *graiul timocean de vest* (vorbit în partea ce ține de Serbia-Iugoslavia), (3) *subdialectul muntean propriu-zis* (vorbit între Olt și Buzău), cu graiurile: *argeșean, teleormănean, ialomițean, prahovean* etc.; (4) *subdialectul dobrogean* (vorbit în pro-vincia istorică a Dobrogei – aria pe care a avut-o ca provincie imperial-romană sub numele de Sciția Mică), cu *graiul dobrogean de nord* și *graiul dobrogean de sud*.

▲ Dialectologie
(cf. fr. *dialectologie*)

Dialectologia este disciplina lingvistică având în obiectiv studierea și descri-erea dialectelor și graiurilor unei / unor limbi, dispersarea acestora într-un anumit spațiu lingvistic-geografic, întocmirea hărților / atlaselor lingvistice etc.

▲ ● Dialog
(lat. *dialogus* / cf. fr. *dialogue*)

Dialogul desemnează fie (în teoria comunicației) un chip de realizare a situației de comunicare încât protagoniștii sunt, alternativ, atât în rol de emițător cât și în rol de receptor, fie (într-o operă literară) „conversația /

discuția“, replicile dintre personaje ca modalitate prin care autorul dezvăluie complexe psi-hologii, înlătură măști, tensionează intrigi etc., propulsând acțiunea spre un dez-nodământ.

Dacă dialogul înseamnă orice situație de comunicare orală în care protagoniștii sunt alternativ atât emițători, cât și recep-tori, în opera literară, această formă a comunicării se face în „re-gia“ autorului, spre a dinamiza acțiunea și spre a atrage recepto-rul în calitatea de „martor“. Desigur, dialogul presupune un an-samblu de interacțiuni verbale, susținute – „în regia autorului“ – de elemente paraverbale și nonverbale, presupune o anumită struc-turare, cu o „celulă bazală“, „perechea de replici“; mai presupune și o anumită „dependență de context (împrejurarea în care se des-fășoară dialogul, un „grad“ de cunoaștere a colocutorilor, raporturi sociale, afective). În structurarea dialogului, autorul are în vedere o anumită strategie, presupunând două componente: (1) ansamblul de interacțiuni între cel puțin doi colocutori; (2) ansamblul de măsuri pe care vorbitorul le poate lua, pentru ca ale sale acțiuni asupra receptorului să fie eficiente. În partea introductivă se im-primă o direcție ce conține „oferta de dialog“; în partea centrală, se relevă „consecințele ofertei de dialog“; partea finală este mar-cată de retragerea din comunicare a unui participant la dialog, fiind anunțată sau nu „civilizat“ (tot în „regia“ autorului). Stra-tegia dialogului presupune: câștigarea bunăvoinței receptorului, ve-rificarea periodică, sau nu, a atenției partenerului, reliefarea unor anumite elemente de mesaj. În „regulile dialogului“ intră: (1) felul de a prelua cuvântul (însușirea rolului de emițător prin ofertă, sau prin integrare într-un dialog deja în desfășurare; preluarea cuvântului prin brutala întrerupere a celuilalt este: fie semn de lipsă de educație, fie rea-voință); (2) durata

intervenției; (3) con-textul (și adecvarea mesajului); (4) concordanța dintre *ce* urmăreș-te să spună un personaj și *cum* spune; (5) direcția de desfășurare etc.

Dialogul este și o specie filosofic-eseistică, având o străluci-tă tradiție, de la Platon (*Charmides, Phaidros* etc.) și Cicero (*De Amicitia / Despre prietenie*, *De senectute / Despre bătrânețe* etc.), prin perioada evmezică (Dimitrie Cantemir, *Divanul sau gâlceava înțeleptului cu lumea sau giudețul sufletului cu trupul,* din anul 1698), până în epoca modernă, în secolele al XIX-lea și al XX-lea fiind cultivat tot mai rar de către filosofi (E. Renan, *Dialoguri filosofice*), dar întâlnit mai frecvent la o serie de scriitori, îndeosebi, la critici, istorici, teoreticieni literari: Paul Valéry *(L'Ame et la Danse / Sufletul și dansul),* M. Dragomirescu, E. Lovi-nescu, G. Călinescu *(Cronicile optimistului),* Șerban Cioculescu ș. a.

▲ Dionisiac

(de la „zeul pelasgo-thrac al vinurilor / orgiilor", *Dionysos*)

Prin *dionisiac* este desemnată – în antonimie cu apolinicul – o categorie estetică relevând «spargerea echilibrului, lipsa de formă, răscolirea instinctelor» (DTL, 33), stările paradoxale, bețiile / orgiile, violența domnind peste rațiune etc.

▲ Discurs

(lat. *discursus,* „alergare încoace și încolo"; cf. fr. *discours*)

Prin *discurs* înțelegem o specie a genului oratoric, rezidând într-o expunere „academică" pe o temă politică, morală, literară, științifică etc., în fața unui auditoriu elevat.

Discursurile sunt: academice (la deschiderea / închiderea unor sesiuni, la congrese etc.), funebre, juridice, religioase – dida-hii, omilii, panegirice etc.

▲ Distih
(din gr. *distichos,* „cu două rânduri“)

Distihul este strofa alcătuită numai din două versuri.

Dintr-un distih – cu versul prim de două silabe (un tro-heu), celălalt fiind de doi trohei – este alcătuită și cea mai scur-tă formă fixă de poezie din lume, *salmul* (*infra* / cf. TFul, 88).

▲ ● Dramaturgie
(cf. fr. *dramaturgie*)

Prin *dramaturgie* este desemnată – pe de o parte – arta de a scrie opere destinate punerii în scenă, de a le interpreta, și – pe de altă parte – totalitatea pieselor de teatru ale unui popor, ale unei epoci.

După cum se poate observa cu multă ușurință, conceptul de *dramaturgie* este cu mult mai cuprinzător decât cel de *gen dramatic*, incluzând și *spectacolul dramatic*, și *istoriile „tezaurizării“* celor două compar-timente.

▲ ● Dramă
(cf. fr. *drame* < gr. *drama* – „acțiune“)

Drama este specia genului dramatic cu intrigă / conflict la cea mai înaltă tensiune, dezvoltată în discrepanța dintre idealul / ideea de noblețe – de cele mai multe ori din sfera absolutului – care frământă / mistuie un erou, ori mai mulți, și nimicnicia mediului / semenilor, ce acționează împotriva protagonistului, obligân-du-l să evolueze între situații comice și tragice, spre un deznodământ marcat, în majoritatea cazurilor, de sinucidere, sau de o „moarte banală“ ce nu-i permite să guste din rodul împlinirii visului de-o viață.

Istoria dramei începe din antichitatea greco-latină, prin «drama cu satiri», destinată „detensionării“ publicului

în urma vi-zionării trilogiei tragice (*Cyclopul* de Euripide), traversează epoca evmezică prin «drama liturgică» și secolul al XVII-lea, francez, prin *tragicomedii* (*Nicomède* de Pierre Corneille, *Don Juan* de Molière etc.), spre a-și descoperi formula „modernă“ de prin secolul al optsprezecelea încoace, prin Beaumarchais (*Eugènie,* 1767), prin Lessing *(Nathan Înțeleptul),* prin Schiller *(Hoții, Intrigă și iubire),* prin Victor Hugo (*Cromwell,* 1827, dramă celebră și prin prefața-manifest de afirmare a romantismului) ș. a.

În „decaedrul de aur“ al istoriei dramei românești se află: *Răzvan și Vidra* de Bogdan-Petriceicu Hasdeu, *Despot-Vodă* de Vasile Alecsandri, *Năpasta* de I. L. Caragiale, *Apus de Soare* de Barbu Ștefă-nescu Delavrancea, *Patima roșie* de Mihail Sorbul, *Jocul Ielelor* de Camil Petrescu, *Meșterul Manole* de Lucian Blaga (capodoperă a expresionismului), *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu, *Arca bunei speranțe* de I. D. Sârbu și *Iona* de Marin Sorescu.

▲ Elegie

(lat. *elegia* – „cântec de doliu“ / fr. *élégie*)

Elegia este specia genului liric în care sunt exprimate sentimente de regret, de sfâșietoare tristețe / durere a ființei umane ce are revelația ireversibilei scurgeri a anilor / vieții și a apropierii ineluctabile de pragul thanaticului.

Elegia și-a precizat identitatea în literatura latină, în epo-ca lui August, când și-a restrâns conținutul, de la simpla alter-nanță a unui hexametru și a unui pentametru, și de la dispu-nerea – indiferent de conținut – în tiparul distihului (ca în lite-ratura elină), la gama sentimentelor îndurerării / plângerii, ca în lirica lui Tibul, Properțiu, Ovidiu ș. a. Astfel, s-a transmis prin epoca evmezică – prin Petrarca, Ronsard (1524 – 1585) ș. a. –,

spre secolul luminilor, când specia s-a reînvigorat spre spiritul ei modern, grație aportului unor poeți de o sensibilitate deosebită: englezul Edward Young (1683 – 1765), francezul André Chénier (1762 – 1794), germanii: Friedrich Gottlieb Klopstock (1724 – 1803), Johann Wolfgang Goethe (1749 – 1832) ș. a.; maxima potențare lirică a elegiei s-a produs în secolul al XIX-lea, în co-rola îmbogățită a speciei evidențiindu-se «polarizări pe motive ca singurătatea, despărțirea de iubită, efemeritatea sau vidul existen-ței, moartea, caducitatea civilizațiilor; mai toți marii exponenți ai lirismului romantic sunt și autori de elegii, de la Lamartine la Hölderlin, de la Shelley la Leopardi; în noua structurare a poe-ziei, care are loc în etapele de evoluție ale modernismului, de la Baudelaire încoace, trebuie spus că elegia, ca și celelalte specii ale genului liric, își pierde, într-un fel, limitele tradiționale; ast-fel, începând cu ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, la Ver-laine sau Laforgue bunăoară, nu se mai poate vorbi de elegii propriu-zise, ci de versuri cu accente elegiace; diversificarea și nu-anțarea tot mai complexă a tristeții în poezie duc în secolul al XX-lea la manifestări insolite în materie, cu un Rilke, Trakl sau Esenin.» (DTL, 138).

În „decaedrul de aur“ al elegiei românești își arată monu-mentalitatea: *Adio. La Târgoviște* de Gr. Alexandrescu, *O fată tânără pe patul morții* de Dimitrie Bolintineanu, *Mai am un singur dor* de Mihai Eminescu, *Moartea narcisului* de Dimitrei Anghel, *De-a v-ați ascuns...* de Tudor Arghezi, *Elegie* de George Bacovia, *Gorunul* de Lucian Blaga, *Steaua somnului* de Ion Vinea, *Elegia a zecea* de Nichita Stănescu; din lirica refluxgene-rației postbelic-secunde, se alătură și *Lilium breve – Recviem pentru emisfera de aur* de Ion Pachia Tatomirescu: «Maci sângerii / vor crește pe mormântul meu: / tu, fecioară cu umblet frumos caligrafiind / infinitul de crini ce-mi bate-n câmpul

tâmplelor, / tu, iubita mea cu ochi de-o necunoscută lumină, / vei călca razele dese și fra-gede, / aplecându-le în acoperișul meu de lut înrădăcinat – / și nebănuiții mei dinți de-nrourați mărgărinți / te vor prinde imper-ceptibil / de călcâiul trandafiriu – / iar tu te vei rosti ușor, mireasa mea, / aur dureros de dulce !» (TLil, 43).

▲ ● Elemente ale situației de comunicare

După cum se știe, *situația de comunicare* este orice stare în care este prezentă informație, având ca *elemente* fundamentale: *emițătorul, receptorul, mesajul, codul, canalul și referentul*, cărora li se adaugă neapărat *feed-back*-ul.

▲ Elipsă

(lat. *ellipsis,* „omisiune“)

Elipsa este o figură de stil ce desemnează „subînțelegerea“ într-un context a două sau mai multe cuvinte, din nevoia de „concentrare“.

Dacă este subînțeles un verb, construcția devine „nominală“: «Pașii lor sunt muzici, imnurile – rugă.» (Ion Barbu, «Poartă»).

▲ ● Emițător

(lat. *emittere*, „a trimite afară, a lăsa să iasă“, > *a emite* + suf. *-/ă/tor*)

Emițătorul este sursa de informație prezentă într-o situație de comunicare.

Prezența emițătorului, a sursei de informație este absolut obligatorie într-o situație de comunicare; această „realitate ideală“ nu exclude și existența unui „emițător“ fără sursă de informație, „sterp de informație“, un soi de emițător „de bruiaj“, „de deturna-re“, „rostul“ lui fiind crearea, de fapt, a unei „situații de antico-municare“ etc.

Alături de *emițător, canal, cod,* celelalte elemente constitutive ale situației de comunicare mai sunt: *mesajul, receptorul, referentul și feed-back-ul.*

▲ Endecasilab
(lat. *hendecasyllabus, „unsprezece“*)

Endecasilabul desemnează versul din unsprezece silabe, „recomandat“, îndeosebi, în alcătuirea sonetului.

▲ Enjambement (ingambament)
(din fr. *enjamber,* „a trece peste“)

Prin *enjambement* (sau *ingambament*) se înțelege procedeul de versificație constând în continuarea ideii poetice, fără vreo marcă (pauză /„cezură“), în stihul următor, ori în următoarele, condiția fiind ca termenul, sau grupul de cuvinte, „rămas singur“ în dispunerea pe spațiul liric, să sugereze o mișcare ondulatorie, „de relief“, a frazei, cu efecte stilistice superioare.

Modernii folosesc ingambamentul pentru „fluidizarea versu-lui“: «În limpezi depărtări aud din pieptul unui turn / cum bate ca o inimă un clopot / și-n zvonuri dulci / îmi pare / că stropi de liniște îmi curg prin vine, nu de sânge.» (*Gorunul* de L. Blaga).

▲ ● Enumerație
(lat. *enumeratio* – „înșirare“ / fr. *énumération*)

Enumerația este figura de stil care constă într-o înșiruire de termeni cu sensuri complementar-pliante în con-textul poemei, cu scopul de a da impresia de amplificare a ideii exprimate și de a-și afla în receptor un spațiu reverberator de catharsis.

Memorabile enumerații în spiritul esteticii romantismului a-flăm în creația eminesciană: – *«Ia, eu fac ce fac de mult, / Iarna viscolul ascult, / Crengile-mi*

rupându-le, / Apele-astupân-du-le... »/ / (...) // «– ... Iar noi locului ne ținem, / Cum am fost așa rămânem: / Marea și cu râurile, / Lumea cu pustiurile, / Luna și cu soarele, / Codrul cu izvoarele.» («Revedere» de Mi-hai Eminescu); «De din vale de Rovine / Grăim, Doamnă, către Tine, / (...) / Să-mi trimiți prin cineva / Ce-i mai mândru-n valea Ta: / Codrul cu poienele, / Ochii cu sprâncenele; / Că și eu trimite-voi / Ce-i mai mândru pe la noi: / Oastea mea cu flamurile, / Codrul și cu ramurile, / Coiful 'nalt cu penele, / Ochii cu sprâncenele...» (*Scrisoarea III* de Mihai Eminescu) etc.

De reținut sunt și enumerațiile *în spiritul esteticii* expresionismului: «... așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister, / și tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari / sub ochii mei – / căci eu iubesc / și flori și ochi și bu-ze și morminte.» (Lucian Blaga, «Eu nu strivesc corola de minuni a lumii»); or *în spiritul esteticii paradoxismului*: «Gura lupului, eu n-am legat, Cuvinte, / ca dobitoacele să nu-mi mănânce – / că-n casa mea nu-i loc de animale, / că-n pielea mea nu-i pajiște, că-n capul meu nu li-este / frunzarul necesar pentru-adăpost și iarnă; / eu n-am legat nici nunți, nici cununii, / nici iarba n-am legat-o, nici frunză și nici ape / vrăjitorești n-am azvârlit în colți la stele; / eu mortăciune n-am mâncat, nici că gândi- t-am, / chiar rumeguș de mi-ar fi curs în suflet; / eu n-am mâncat nici sugrumat de ape, / ori de nisip bătut, ori lins de viermi de fulger, / nici de ucis de păsări nu m-am atins, Cu-vinte; / eu n-am hulit nisipul, nici n-am blestemat / coaja copa-cilor bătrână, verdele din scoarță, / nici fructele la care n-am putut s-ajung, / nici aerul, parfumul, ozonul copt înalt; / la nimeni nu-s dator, Cuvântule, la nimeni, / nici măcar cu o iar-bă, nici măcar c-un grăunte / de orz, sau de secară, de linte,

ori de soare: / eu brad am fost ’naintea pietrei, brad eu sunt / chiar dacă intru-n piatră, și nu mai sunt, și ies !» (Ion Pachia Tatomirescu, «*Gura lupului...*» – TMun, 74 sq.) etc.

▲ Epanadiploză

(lat. / gr. *epanadiplosis*, „repetiție la capete / extreme“)

Epanadiploza ca figură de stil este o repetiție lexicală constând în reluarea aceluiași cuvânt la începutul și la sfârșitul unei unități-vers din două propoziții corelative.

(Exemplu: «*Toate*-s vechi și nouă *toate*...» – *Glossă* de Mihai Eminescu).

▲ Epanalepsă

(lat. / gr. *epanalepsis*, „repetiție întreruptă“)

Epanalepsa este o figură de stil constând într-o „repetare întreruptă“, simetrică, ori nu, a unui cuvânt, sau a unui grup de cuvinte, într-o frază poematică, într-o strofă etc.

Efectele stilistice ale epanalepsei au fost valorificate în mod deosebit de simboliști: «*Copacii albi, copacii negri* / Stau goi în par-cul solitar: / Decor de doliu, funerar... / *Copacii albi, copacii negri*.» («*Decor*» de G. Bacovia).

▲ Epanodă

Epanoda ca figură de stil este o repetiție gramaticală constând în reluarea „detaliată, explicită“, a fiecăruia dintre membrii unei părți multiple de propoziție la începutul unor unități sintactice.

Mai frecventă este „epanoda bifurcată“, întâlnită chiar și în folclor: «Anicuța neichii, dragă, / Toată lumea mă în-treabă / De ce ești *neagră* și *slabă* ? / *Neagră* sunt de felul meu / Și *slabă* de dorul tău...»

▲ Epiforă

(lat. / gr. *epiphora, „șir de lacrimi“*)

Epifora ca figură de stil este o repetiție lexicală desprinsă din bocet, constând în repetarea unui nume / cuvânt la sfârșitul fiecărei propoziții, ori la sfârșitul fiecărui vers.

(Exemplu: «...era lemnul cerbului, *mu; /* era lemnul vulturu-lui, era lemnul crapului / cu solzii-securi, lângă lemnul gândului, *mu: /* de ce l-ați pierdut pe *Lemn*, de ce l-ați exilat / pe *Mu*, tă-indu-vă nunta, dragi elemente / prim-conducător-tetradice, / iubită *Apă, Aer*-psihi-*mu*, dragă *Focule*, / îngenunatule *Pământ* ... ?!?» – *Odă lemnului, sau cântec pentru elementul mu – TFulg, 94).*

▲ Epigonism

(lat. *epigonus* / gr. *epigonos*, „urmaș nedemn“, „stârpitură“)

Prin *epigonism*, într-o cultură / literatură, se înțelege faptul că generațiile creatoare ale prezentului nu se pot ridica valoric la nivelul, ori peste nivelul înaintașilor.

▲ Epigramă

(lat. / gr. *epigramma,* „inscripție“)

Epigrama – ca specie a genului liric – este o microsatiră turnată în tiparul unui catren, săgețile sale (mai mult ori mai puțin pișcătoare, sau chiar muiate în venin de viperă), țintind trăsăturile negative ale unei importante personalități politice, culturale etc., ori pe cele ale anumitor pături / categorii sociale, instituții, care facilitează injustiția, corupția, mafia etc., finețea ironiei, poanta finală, proiec-tându-se mai totdeauna în perimetrul înaltei civilități.

Epigrama a fost cultivată din antichitate până în prezent; în „decada de aur“ a epigramiștilor valahi se înrăzăresc: Anton Pann, Gr. Alexandrescu, I. L. Caragiale, Cincinat Pavelescu, G. Topârceanu, Al. O. Teodoreanu, Tudor Măinescu, Maliu Bogoe, Mircea Micu și Efim Tarlapan. Pentru a ilustra specia, spicuim câteva epigrame; o știre din presa anului 1939, îi prilejuiește epigramistului timișorean, Maliu Bogoe, o notabilă epigramă, pe care o aflăm în volumul «Flori și spini»: «...În orașul Meldan din Anglia se caută „un specialist pentru distrugerea șobolani-lor...“: *De-ar da Englezii-atâția bani, / Încât să-și vândă chiar și țara, / Specialiști în șobolani, / N-or mai găsi ca-n Timișoara.* (BFls, 17)*; în volumul «La țintă» (1979), publi-cat de același autor, în 1979, se află o altă epigramă nostimă: «Unui prieten poet, care citind volumul meu de epigrame Flori și spini mi-a trimis o epigramă, unde spune: „Florile n-au mirosit, / Spinii nu m-au înțepat...“: Nu te-nțepară spinii mei, / Observ și eu – dar gluma, lasă – / Să știi că nu-s de vină ei, / Ci pielea că-i atât de groasă...»* (BLț, 10); epigramistul de Chișinău, Efim Tarlapan, publică peste Prut, în 1999, un volum de veritabile «Stihuri marțiale»: *Săraci și goi, ca adevărul, / Ar fi trăit în rai o viață, / De-ar fi costat și-acolo mărul / cât costă azi, la noi, în piață...* («Adam și Eva» – TSm, 31); *Coborând din pom, macacul, / A dat la pământ copacul, / Și, făcând din el hârtie, / Scrie...* («Evoluție» – TSm, 44); *De ce neîngropat el zace ? / Mi-au spus-o rușii, creștinește – / L-ar îngropa, că au mijloace, / Dar glia rusă nu-l primește...* («Lenin în mausoleu» – TSm, 47); *Țara mea, romano-daca, / Ară țarina cu vaca; / Are boi, dar permanent / Sunt aleși în parlament*. («Paradox» – TSm, 21) etc. Din „rădăcina pivotantă“ a epi-gramei se desprind și „două răgălii“, nu neapărat „regaliene“, sau „răgăliene“, dar destul de importante: *epitaful* și (după modelul au-toportretelor) *autoepigrama*; pentru ilustrarea acestor subspecii epigra-matice, apelăm la volumul „inedit“, «Academia Aricilandiană», de Ion

Pachia Tatomirescu: *Pe-al meu mormânt zac multe oale sparte – / că doar de* viespi *în viață-avusei parte ...!* *(«Epitaful epigramistului Ioan Viespan»);* *Demult, mi s-a încredințat o ramă: / am atârnat-o între stele,-acolo, sus, / crezând că..., printr-o bună epigramă, / în ramă am s-ajung..., dar văd că nu-s / (că-n ea e altul, cel mai pre-supus...) !* («Autoepigramă»).

▲ Epilog

(lat. *epilogus* – „concluzie" / fr. *épilogue*)

Epilogul este o „lămurire succintă" din finalul unei opere literare, ce are menirea de a releva „ultimele consecințe ale desfășurării epice".

În teatrul antic, epilogul era o alocuțiune versificată prin care autorul / actorul, la sfârșitul reprezentației, aducea mulțu-miri publicului, făcând câteodată și unele considerații asupra su-biectului piesei, asupra impresiilor ce le-ar fi putut lăsa piesa în rândurile spectatorilor; astfel de epilog se încheia totdeauna cu formula consacrată: *Vos valete et plaudite, cives ! / Fiți sănătoși și aplaudați, cetățeni !.* În retorică, epilogul desemna partea finală a unui discurs, ce conținea „rezumatul" / „concluziile" oratorului și frazele de *captatio benevolentiae*.

În literatura română, epiloguri interesante se află în bogata noastră patristică, aidoma celui din *A douăzeci și patra convorbire duhov-nicească* de Sfântul Ioan Cassian: «Într-o astfel de dezbatere a grăit fericitul Avraam despre obârșia, ca și despre lecuirea amă-girilor noastre și, punând oarecum sub ochii cugetării noastre cursele pe care ni le întinsese diavolul, a aprins în noi dorința pentru adevărata mortificare, dorință care credem că trebuie să-i înflăcăreze pe toți. Și pe toate acestea le-am expus într-o formă nu tocmai îngrijită; și dacă a slovelor mele cenușă călduță a aco-perit înțelesurile pline de foc ale *Convorbirilor* cu cei mai de seamă părinți, totuși, socotim că trebuie să

topească și din gheața multor ce, îndepărtând învelișul cuvintelor, vor binevoi să tre-zească la viață adevărurile cuprinse în ele. Acest foc, o, Sfinți Frați, pe care Domnul a venit să-l trimită pe pământ și pe ca-re-l vrea foarte arzător, l-am trimis către voi nu înălțat până într-atât de duhul înfumurării, încât să aprind prin acest adaos de căldură țelul vostru și așa fierbinte, ci pentru ca să fie și mai mare autoritatea voastră în fața fiilor, dacă, într-adevăr, ceea ce voi înșivă propovăduiți, nu cu simțul mort al cuvintelor, ci cu exemplul viu, este întărit și prin învățăturile vechilor și vestiților părinți. Rămâne ca de-acum, după ce-am fost hărțuit de primejdiile mari ale furtunii, adierea duhovnicească a rugilor voas-tre să mă ducă în portul cel foarte sigur al tăcerii.» (CDCD, 52 sq.). Un epilog în tonalitățile foarte grave ale meditației asupra efe-meridei-ens-civilizatoriu pe pământ întâlnim și în poemul *Viața lumii* de Miron Costin: «Mulți au fostu și mulți suntem și mulți te așteaptă; / Lumea din primenéle nu să mai deșteaptă. / Orice este muritoriu cu vremea să petrece / (...) / Mâine treci și te petreci cu mare mâhnire, / În lut și în cenușă te prefaci, o, oame, / În viierme, după care te afli în putoare, / Ia aminte dară, o, oame, cine ești pe lume, / Ca o spumă plutitoare rămâi fără nume. / Una fapta, ce-ți rămâne, buna, te lățește / În ceriu cu fericire în veci te mărește.» (Ant, I, 18). Și romanul *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon nu se poate încheia fără un limpid epi-log: «... Acest soț fericit era Gheorghe, fostul vătaf de curte al postelnicului Andronache Tuzluc; era acel june mărinimos ce l-am văzut sacrificându-se ca să scape pe stăpânul său de sărăcie și de rușine. /... / Cât despre juna sa soție, ea este frumoasa Ma-ria, fata banului C..., care, deși iubise pe Gheorghe cu multă pasiune, dar preferase moartea, decât o fericire trecătoare și do-bândită prin călcarea îndatoririlor sale de bună fiică; suferințele și

disperarea ei erau acum răsplătite de ajuns.» *(Epilog – Din opincar, mare spătar).* Istoria epilogului trece dincoace de ciclul poematic ar-ghezian, *1907 – peizaje:* «Au câștigat ciocoii războiul lor cu țara / Și s-au ales plugarii cu morții și ocara. / ... / Așa, pe neștiute, pe la un miez de noapte, / Răspunde din bordeie alt nouă sute șapte, / Mai chibzuit, mai crâncen, nu lânced ca o turmă, / Să nu cumva să fie, vedeți, și cel din urmă. // Că poate și armata în slujbă la ciocoi, / Trezită la dreptate, să fie-atunci cu noi.» (*Epilog* – ArV, I, 529 / 531) etc.

▲ ● Episod

(cf. fr. *épisode* < gr. *epeisodion* – „ceea ce vine din afară“)

Prin *episod* se înțelege o parte dintr-o operă literară, circumscrisă unei singure situații, sau o acțiune secundară / incidentă, accesorie principalei acțiuni dintr-un basm, poem eroic, roman, dintr-o epopee, dramă, tragedie etc.

În tragedia antică, episoadele erau încadrate între cântecele corale, ultimul episod fiind numit *exod*. Modernitatea percepe epi-sodul ca temporară / marginală acțiune (de unde și atributul *epi-sodic*), cu oarecare independență față de acțiunea centrală, având adeseori rolul de a-i sublinia sensurile.

Personaj episodic este eroul cu apariție temporară, întru susține-rea acțiunii protagonistului.

În epica folcloristică, episodul desemnează un moment / șa-blon din serie, putând avea chiar circuit în mai multe balade, basme, povești etc.

Între episoadele memorabile din capodopera romanescă a realismului românesc, *Ion,* de Liviu Rebreanu, menționăm pe cel al îmbrățișării pământului de către protagonist (în capitolul «Sărutarea»), pe cel

referitor la cearta dintre învățătorul Herdelea și preotul Belciug (episod extins – începând cu «Copilul» – pe mai multe capitole) etc.

▲ ● Epitet

(lat. / gr. *epitheton* – „ceea ce este atașat“; cf. fr. *épithète*)

Epitetul este figura de stil ce se relevă pe lângă o parte de vorbire ca element lexico-morfo-sintactic, dar neapărat producător de catharsis, de valoare estetică.

Tudor Vianu observa în legătură cu această figură de stil că: (1) «vechile tratate de retorică ne asigurau că epitetul este întotdeauna un adjectiv în funcție de atribut», astfel de definițe fiind «însă incompletă și prea strâmtă»; (2) «dacă atributul adjec-tival are, fără îndoială, puterea de a exprima unul din aspectele caracteristice ale obiectelor, ca și sentimentele cu care le întâmpi-năm pe acestea, nu este mai puțin adevărat că limba stăpânește mijlocul de a înfățișa și caracteristicile acțiunilor, împreună cu sentimentele pe care acestea ni le provoacă; epitetele pot deter-mina un substantiv, dar și un verb; din rândul epitetelor fac deci parte nu numai adjectivele, dar și toate acele părți de cu-vânt sau de frază care determină substantivele și verbele prin însușiri înregistrate de fantezia și de sensibilitatea cititorului, adi-că prin însușiri estetice; nu sunt, prin urmare, epitete, determină-rile lipsite de valoare estetică; în versurile lui Eminescu: *Calu-i alb, un bun tovarăș, / Înșeuat așteap-afară* («Povestea teiului»), *înșeuat* nu este un epitet, pentru că el exprimă numai o determinare necesară pentru înțelegerea împrejurărilor narate de poet, dar adjectivul *alb* are va-loarea unui epitet, deoarece adaugă o precizare de care înțelegerea faptelor se poate dispensa, dar pe care închipuirea și-o reprezintă; (...) nu sunt epitete determinările care întocmesc, împreună cu de-

terminatele lor, unități indisolubile, ca în exemplele: *cușme frigiene, salcie plângătoare, covor persan, pânză de păianjen, repaos de veci, înger de pază* etc.» (VSS, 144 sq.). Desigur, *frigiene, plângătoare, persan, de păianjen* etc. nu sunt epitete deoarece la eliminarea atributelor respective constatăm că «modifică noțiunea exprimată».

Ținând seama «de toate aceste limitări», Tudor Vianu dă o mai bună definiție decât cele din toate tratatele veacului său: «...epitetul este acea parte de vorbire sau de frază care determi-nă, în lucrurile sau acțiunile exprimate printr-un substantiv sau verb însușirile lor estetice, adică acelea care pun în lumină felul în care le vede sau le simte scriitorul și care au un răsunet în fantezia și sensibilitatea cititorului.» (VSS, 145).

Abordând «categoriile epitetului în poezia lui Eminescu», Tudor Vianu evidențiază: (1) *o clasă a epitetelor substantivelor*, între care și adjectivul gerunzial: *turbarea lui* – a leului – *<u>fugindă</u>* («Amorul unei marmure»), *<u>râzândul</u> tău delir (ib.), <u>vibrânda</u> jale* («La mormântul lui Aron Pumnul»), *lira <u>vibrândă</u>* («La Heliade»), *umbre <u>suspinânde</u>* («Misterele nopții») etc. (aceste tipuri de epitete dispărând din lirica eminesciană de după 1869); ori rezultat dintr-un substantiv: *fruntea-i <u>copilă</u>* («Spe-ranța»), *basmele <u>copile</u>* («Memento mori»), *mâna <u>însceptrată</u>* etc.; sau epi-tetul-atribut-substantival-prepozițional / genitival: *sânu-i <u>de crin</u>* («Spe-ranța»), *haina-i <u>de granit</u>* («Împărat și proletar»), *brațe <u>de zăpadă</u>* («Stri-goii»), *pădurea <u>de argint</u>* («Călin»), *râuri <u>în soare</u>,* («Floare albastră»), *demoni <u>cu ochi mari</u>* («Venere și Madonă»), *păreți <u>cu colb</u>* («Cugetările sărmanului Dionis»), *oceanul <u>cel de gheață</u>* («De câte ori iubito...»), *oceanele-<u>nfinirii</u>* («Memento mori») etc.; (2) *o clasă a epitetelor verbului (adverbul și locu-țiunile adverbiale),* clasă bogat reprezentată: *se-ncovoaie <u>tainic</u>* («O călărire în zori»), *silfele*

vin jalnic («La Heliade»), *cântând vesel și ușor* («De-aș avea...»), *lucesc adânc himeric* («Luceafărul»), *vorbești pe înțeles (ib.), se întinde vulturește* («Scrisoarea III») etc.; (3) *o clasă a epitetelor-apoziții, nume predicative, atributive contrase-n construcții gerunziale: «Ochii, stele negre, întunecați sclipeau»* («Povestea magului călător în stele»), *«O stea, vultur de aur» (ib.), «luna, o cloșcă rotundă și grasă, / Merge pe-a cerului aer moale...»* («Mitologicale»); «*Spusa voastră era sântă și fru-moasă»* («Epigonii»), «*Nici o scânteie-ntr-însul nu-i candidă și pli-nă»* («Împărat și proletar»); «*Aș fi frunză, aș fi floare, aș zburare / Pe-al tău sân gemând de dor»* («O călărire în zori») etc.

Între «categoriile estetice ale epitetului», se rețin în primul rând *epitetele apreciative* («umbra măreață» – *La mormântul lui Aron Pumnul;* «inimi bătrâne, urâte» – *Epigonii* etc.) și *epitetele evocative* (*morale / fizice:* «veselul Alecsandri» – *Epigonii;* «plăcerile șirete» – *Povestea magului călător în stele;* «ura cea mai crudă» – *Rugăciunea unui dac;* «luna argintie» etc.); mai există: *epitet ornant* („generalizator“: *lumea-i veselă și tristă; viață amară* etc.), *epitet individual* («fulgerul ne-ndurător al coasei»), *epitet antitetic / oximoronic* («lumină / iubire dureros de dulce»), *epitet cromatic* («co-pacii albi, copacii negri», «amurg violet», «ninge gri» – din poe-zia lui Bacovia) etc.

▲ Epizeuxis

Epizeuxis ca figură de stil este o repetiție gramaticală constând în reluarea unui cuvânt fără a ține seama de vre-o „topică specifică“.

(De exemplu, repetiția simbolului-element-fundamental-al-lu-mii, „pământ“: «*Pământul* suie-n temple,-n piramidă, / în galaxii de ancore cu lună, / c-o lume înroindu-se nebună,-n / buimacă-nain-tare de omidă... //

Celesta mare roșie-și adună / un gordian de specii pentru *cridă,* / un gordian și pentru zona-i vidă – / spațiu și timp născându-se-mpreună... // Oricât s-arată de integru cerul / și-oricât ar face lumea noastră unde, / *pământul* ne înalță, ori ne-ascunde... // *El* ni-e stăpân oriîncotro și-oriunde – / *pământul*, *împăratul negru,* Ierul / topindu-și, nunții cosmice, tot *fierul*...» – *Sonetul Negrului Împărat sau psalmul elementului Pământ* de Ion Pachia Tatomirescu / TUph, 47).

▲ Epocă / perioadă literară
(cf. fr. *époque / période littéraire*)

Prin *epocă / perioadă literară* este desemnat un segment temporal (cuprin-zând – neapărat – de la mai mult de un deceniu de „așezare“, de „sedimentare“, de „recristalizare“ social-culturală / spirituală, până la patru / cinci decenii și chiar mai mult) din spirala ontică a literaturii unui popor, segment ale cărui capete sunt marcate de puternice seisme sociale (războaie, revoluții, schimbând întotdeauna vechiul regim / registru social-existențial al poporul respectiv, determinând mutații în bază și, firește, în suprastructură) și de pecetea stilistică a unui curent cultural / literar, ceea ce nu exclude – în „planul secund“ – co-existența altor curente literare, culturale etc.

Nejustificat, concepte ca *epocă / perioadă literară, generație literară* etc. lipsesc din dicționarele de idei literare, de termeni literari etc. (cf. MDil, DTL), deși se operează curent cu aceste noțiuni, fie în învăță-mântul universitar și preuniversitar, fie în presa de specialitate.

Periodizarea generaționistă (1985). În «*Literatura română contempo-rană*», I, din 1995, Laurențiu Ulici publică și o «Introducere», scrisă în anul 1985, unde evidențiază faptul că «nu avem un criteriu absolut convingător pentru

o periodizare a literaturii – „generația biologică“, „generația de creație“, „promoția“, ori „îna-inte de 1900“, „după 1900“, „antebelică“, „interbelică“, „postbelică“ etc., sau chiar „veche“, „premodernă“, „modernă“ și „contemporană“, fiind fiecare, într-o anume măsură, criterii discutabile – cu atât mai dificilă» pârându-i-se «găsirea unuia pentru ordonarea materiei literare din interiorul unui fragment istoric, al unei perioade, cum ar fi, de pildă, „literatura contemporană“» (ULrc, I, 10), referindu-se, desigur, la segmentul temporal dintre anii 1945 și 1985 / 1995; a observat și „un pseudo-criteriu“, impus de tradiția istoriografică, «împărțirea pe genuri: „poezie“, „proză“, „dramaturgie“ etc.» *(ibid.).* Totuși, Laurențiu Ulici este convins că «în conformitate cu modelul de periodizare a literaturii pe generații, iar, înlăuntrul acestora, pe promoții decenale, tabloul cronologic al literaturii române moderne ar arăta în felul următor, începând de astăzi, spre origini»: 1. *generația postbelică* sau (după cum zice, cu o sintagmă neinspirată), *generația „reflexului condiționat“,* «cu promoțiile 80, 70 și 60», «cuprinzând scriitori debutați și afirmați între 1956 și 1986» (cât și «promoția reformată»), ceea ce, pe segment temporal, înseamnă „literatura contemporană“, la care se referă titlul; 2. *generația războiului sau a „răscrucii“,* «cu promoțiile 50, 40 și 30, cuprinzând scriitori debutați și afirmați între 1926 și 1956» (ULrc, 11); 3. *generația interbelică sau a „uni-tății“* «cu promoțiile 20, 10 și 90 (sec. XIX), cuprinzând scriitori debutați și afirmați între 1896 și 1926»; 4. *generația marilor cla-sici* «cu promoțiile 80, 70 și 60, din veacul anterior, cuprinzând scriitori debutați și afirmați între 1856 și 1886»; 5. *generația patruzecioptistă,* «cu promoțiile 50, 40 și 30, cuprinzând scriitori debutați și afirmați între 1826 și 1856.» (ULrc, I, 12). Se observă ușor că periodizarea

„generaționist-promoționistă“ a lui Laurențiu Ulici este marcată din planul istoriei poporului român *de marile seisme sociale – războaie / revoluții*: revoluția lui Tudor Vladimirescu din 1821, revoluțiile burghezo-democratice din 1848, „războiul de independență“ din 1877, răscoala din 1907, primul război mon-dial, al doilea război mondial etc., care au antrenat și în perimetrul literaturii generații („valuri“), „promoții“, „curente“ etc.

O periodizare „interdisciplinară“ (preistorie, mitologie, lingvistică, „religii ale paleoliticului, ale mezoliticului și ale neoliticului“, istorie, Zalmoxianism, literatură, Creștinism etc.). O „temeinică“ periodizare a literaturii pelasgo-thraco-dace, sau va-lahe / dacoromâne (române), „de la origini“ și până la Revoluția Anticomunistă Română din Decembrie 1989, nu se poate face decât în „mod interdisciplinar“, nelăsând nimic „în afară“ din ceea ce se constituie în „artă a cuvântului“, parte integrantă a spa-țiului nostru spiritual, bipolarizat de *Matca sacrului fluviu, Dunărea*, și de *sfântul nostru Munte, Cogaion*, din Carpații Sarmizegetusei (fosta strălu-citoare capitală a Daciei, distrusă de „hoardele“ armate imperial-romanice ale lui Traian, începând din anul 106 d. H.).

(1) Epoca arhaică (8175 – 1600 î. H.), ori perioada cogaionic-politeistă și henoteistă, sau prezalmoxiană. Este cea mai întinsă și cea mai încețoșată epocă. Du-pă *subperioada (8175 – 7000) mitotextului hierogamiei Tatălui-Cer / Samasua („Moșul-Soare“) și Mumei-Pământ (Dachia),* incizat pe o șlefuită falangă de cal („sanctuar la purtător“), descoperită pe malul stâng al Dunării, la Cuina-Banat (România), se relevă o *subperioadă (7000 – 5300) a Statuetei Scrise a lui Samasua (Soarele-Moș / Tatăl-Cer) de la Ocna-Sibiului (România),* datând din orizontul anului 7000 î. H. În această subperioadă, Pelasgo-Dacii din Alu-tuania / Oltenia (România) inventează *secera din corn de cerb «cu dinți de silex»*. La

„ultima“ transgresiune a Mării Getice / Negre, apele-i pătrund pe gurile Dunării, peste Câmpia Română, până la confluența cu Oltul / Jiul; chiar și ținuturile joase și văile Dunogaetiei / Dobrogei etc. sunt submerse; din această cauză, în aria submersă nu există urme ale *pelasgo-culturii Turdaș-Vincea;* de la *pelasgo-cultura Criș* „se trece“ direct la culturile central-pelasgo-dacice de după orizontul anului 4600 î. H. / 3575 E. V.: *Boian, Vădastra, Hamangia, Gumelnița* etc. În *subperioada scriselor tăblițe rectangulare și a Tăbliței-Soare de la Tărtăria-România (5300 – 3400 î. H.),* încep să înflorească multe centre pelasgice / valahice carpato-dinarice ale metalurgiei cuprului și aurului (cf. GCiv, 143), cele mai vechi centre din întreaga lume. Pelasgia (Dacia / Thracia) / Valahia (Dacoromânia) furnizează Europei primele „piese“ de cupru (cf. GCiv, 62). Pe la anul 5435 î. H., Pelasgo-Dacii din Ardeal-România perfecționează „secera din corn de cerb cu dinți de si-lex“, transformând-o în *marea seceră curbată din cupru,* cu dublă funcție: *armă de apărare* și *unealtă agricolă*. Potrivit *Tăbliței-Soare de la Tărtăria-România și altor tăblițe cu scriere arhaic-pelasgică / valahică,* Dacia are aspec-tul statalității henoteist-zalmoxiene, sau al „prim-statului de tip papal“. În orizontul anului 5300 î. H., după aproape trei milenii de evoluție, Pelasgia / Valahia „arhaică“ are o societate complexă, cu o clasă preoțească foarte bogată / puternică (direct-propor-țională cu droaia de zeități), cu vânători-culegători, cu păstori, cu agricultori, cu producători de unelte (de la cele de luptă / vânat, pradă, până la cele de cult, de păstorit etc.), cu confrerii războinic-religioase etc. Pelasgii formează «aglomerări de populație adesea reprezentate de mici așezări urbane» (GCiv, 61). Folosesc scri-erea. Limba pelasgă / valahă este destul de evoluată, asigurând comunicarea „celor mai profunde gânduri / idei, sentimente“ etc. ale

universului uman din acest orizont cultural. Muntele sfânt, *Cogaionul,* îi atrage, îi unește și îi ocrotește prin jertfele perio-dice, îndeosebi, prin *jertfele regilor-zei* (îmbunarea divinității fiind în funcție de *calitatea jertfei*). Se accentuează diferențele dintre „centru“ și „margine“ / „periferie“. În *„panoul central“ de credințe / idei religioase* din Cogaion se relevă *puternicul cult al lui Sa-masua (Soarele-Moș / Tatăl-Cer),* făcând „pereche“ cu Muma-Pă-mânt / Dachia, și *puternicul cult al lui Sa-Ares (Soare-Tânăr / Războinic),* făcând „pereche“ cu Dochiana / Luna („Sora Soarelui“ / „Spuma Laptelui“). *Regele-zeu* este întruparea pe pământ, prin-tre *Dax / Daci* a divinității fundamentale, a lui Samasua / Sa-moș (Soarele-Moș / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului). Religios, masa Pelasgilor este divizată în *Dax / Daci,* adepții „dreptei credințe“ din „panoul central“, deja „henoteist“, și în *Thrax / Thraci*, credincioșii în străvechea droaie de zei / idoli din Coga-ion. „Competiția“ pentru calitatea jertfei anuale către „zeul cel mare“ se rezolvă prin unirea mai multor neamuri, a mai multor cogaionice „țări de râuri / munți“. Tradiția cogaionică a jertfei indică periodicitatea de cinci ani; așadar, jertfirea *regelui-zeu*, în Cogaion, este anuală, dar asigurată în așa fel încât „rândul“ la jertfă vine *o dată la cinci ani*, prin *unirea a cinci cogaionice „țări de râuri / munți“ ale Pelasgilor-Dax* (Țara Ardealului, Țara Crișanei, Țara Banatului, Țara Olteniei și Țara Munteniei / Gae-tiei), constituindu-se în *Dacia* („pământul-mumă“ binecuvântat de Samasua, Dumnezeul Cogaionului). În orizontul anului 5300 î. H., societatea Pelasgiei / Valahiei este structurată în clase, a-vând o forță publică specială, religioasă, henoteist-zalmoxiană (din confrerii războinic-religioase), înzestrată cu mijloace de convingere / constrângere destinate apărării ordinii existente. Funcția

socială generală vitală constă în *trimiterea Regelui-Zeu / Mesagerului Celest la Samasua / Samoș (Soarele-Moș / Tatăl-Cer),* „un soi de ambasador“ pe lângă Marele Zeu, pentru bunăstarea comunității din cele cinci țări de râuri / munți subordonate Cogaionului și constituindu-se în Dacia – în opoziție cu „Thracia“ –, după cum atestă și *Tăblița-Soare de la Tărtăria-România*. Între 5300 î. H. și 1600 î. H., anul Reformei Zalmoxianismului, Pelasgo-Dacia cunoaște 740 de regi-zei sacrificați în numele Dumnezeului de Cogaion / Sar-mizegetusa, Samasua / Samoș (Soarele-Moș / Tatăl-Cer). Din ori-zontul temporal al anului 5000 datează *Templul Nuntirii Tată-lui-Cer și Mumei-Pământ de la Căscioarele-România* (pe malul stâng al Dunării, la sud de Bucurestes / București). Din orizon-tul anului 4530 î. H. se datează *Statueta Moșului / Tatălui-Cer «ce stă și se gândește»* și *Statueta Mumei-Pământ ca «zeiță gravidă»* (ambele din lut ars), ilustrând Perechea Primordială din „panoul central“ pelasgo-dacic; statuetele – botezate de arheologi: «Gânditorul Ponto-Dunărean și Soția-I» – au fost descoperite în necropola de la Cernavodă-România. Între anii 4400 î. H. și 4200 î. H., *primul val de populații-kurgan („păstori“ seminomazi, tot europeano-pelasgi, dintre Don și Volga),* invadează Dacia de la Dunărea de Jos; este asimilat de Pelasgo-Dacii, autohtonii din bazinul Dunării de Jos, dar îi determină să se organizeze mai bine administrativ-militar-religios, spre a întâmpina / lupta împo-triva noilor valuri de populații migratoare, spre a-și apăra sacrele pământuri fertile cu sanctuarele divinităților fundamentale, în nu-mele zeității războiului, So-Ares (Soare-Tânăr / Războinic), din sacra pereche secundă, pereche al cărei rol important a trecut-o în centrul panoului de credințe / idei religioase; tot mai complex devine *Cultul Soarelui / So-Ares* („fiul lui Samasua“). În

subpe-rioada „primului mioritism“ (3400 – 1600 î. H.), ritualurile funerar-eroice devin extrem de complexe. Între 3400 î. H. și 3200 î. H. își face apariția *al doilea val-kurgan în bazinul Dunării, urmat de al treilea val-kurgan, între 3000 și 2800 î. H.* În aria Pelasgo Da-ciei (Valahiei), s-au format două „creuzete asimilatoare“: „creuzetul nord-vest-pontic“ (sau „creuzetul nipro-nistrean / dunărean“) și „creuzetul pannonic“ (sau „creuzetul dunăreano-tisian“). „Intrările“ populațiilor migratoare euro-asiatice în aceste „creuzete“ ale Daciei se făceau prin „est / nord-est“, pe „culoarul“ de la Sabatinovka la Coslogeni, și prin „nord / nord-est“, pe „culoarul pannonic“. „Ieșirile“ – în caz că respectivele valuri erau foarte puternice, succedându-se rapid, deci „neasimilabile“ – se făceau prin „sud“ („sud-est“ / „sud-vest“): din „creuzetul nipro-dunărean“, migratorii erau împinși dinspre Câmpia Nord-Vest-Pontică și dinspre Câmpia Dunării de Jos, peste Munții Balcani / Rodopi, în zonele aride ale Anatoliei și în nefertilele insule est-mediteraneene – din Marea Thracică / Egee. Din „creuzetul pannonic“, migratorii erau „respinși“, fie dincolo de Carpații Nordici și de Alpi, fie – dacă mai rămâneau neasimilați – erau împinși peste Munții Dinarici, în insulele sărace ale Mării Adriatice, ori în regiunile sterpe ale Peninsulei Italice. Populația autohton-pelasgă (daco-thracă, valahă / dacoromânească) a fost mereu tulburată de invadatorii euro-asiatici (între anul 4.400 î. H., al primului val de Kurganieni, și anul 896 d. H., al migrației Ungurilor), mai bine de 5.296 de ani, într-un impresionant „flux-reflux“ între *matcă (Matca Dună-rii)* și *munte / „Cogaion“ (Carpați, Dinarici, Pind, Balcani, Ro-dopi etc.).* Al II-lea val-kurgan și al III-lea val-kurgan au fost atât de puternice încât au cuprins nu numai Pelasgia de Centru, ci și

Pelasgia de Vest, întreaga Europă Pelasgică, de la Marea Baltică până în Anatolia, de la Nipru până în Asturia. În orizontul anului 3400 î. H., orizont ce marchează începutul *subperioadei „primului mioritism“ (3400 – 1600 î. H.), se datează una dintre cele mai vechi capodopere ale spiritualității universale,* «Corinda Păcurarului pe-à Gură de Rai», una dintre cele peste 1600 de variante cunoscute de colinda / balada «Pe-o Gură de Rai» / «Miorița».

Înhumarea „regelui de arme“ cu securea dacică dublă, sau cu ghionul / baltagul în mâna dreaptă și oglindirea veridică a ritualului în «Corinda Păcurarului pe-à Gură de Rai», din orizontul anului 3400 î. H. Unul dintre cele mai reprezentative morminte din Dacia de Vest (Câmpia Tisei), privind „ocrotirea capului cu secu-rea / toporul în mâna dreaptă, deasupră-i“, este și cel ce are numărul 29 în necropola de la Tiszavalk. Comparat cu cele 43 de morminte ale necropolei respective, după cum certifică Marija Gimbutas, «este cel mai mare, mai adânc și mai bogat dintre toate»; este mormântul „regelui de arme“ daco-marisian / tisian din orizontul anului 3400 î. H., «având lângă cap securea de luptă pe care o ținea în mâna dreaptă»; «tot lângă capul condu-cătorului se aflau o piatră rotundă, o strachină, un ciubăr și un pumnal de silex de 14 cm lungime; o traistă din piele putrezită conținuse probabil colțul de mistreț, răzuitoarea din silex, solzul triunghiular de obsidian; la cealaltă extremitate a gropii, la pi-cioarele mortului, se găsea o pereche de sule din cupru, tot acolo fiind puse și oase de porc: oasele unui picior și coastele; brațul stâng al mortului lipsea; inventarul mormântului nr. 29 de la Tiszavalk diferă foarte puțin față de acelea din mormintele de la Csongrad (Ungaria) și Decea Mureșului (România)»; era «o căpetenie robustă, așezată pe o latură, ușor contractată» (GCiv, 208), într-o groapă de 2,5 m lungime și de «peste 1 m lățime» *(ibid);* este un mormânt

tipic Daciei din orizontul anului 3400 î. H. (dacă datările radiocarbonice sunt în concordanță cu cele din raportarea pe bază de analogii la pelasgo-cultura Cernavodă I).

Practica magic-ritualică / mitică a înmormântării „regelui de arme“ din Dacia orizontului anului 3400 î. H., *având la cap to-porul (baltagul) / securea ținut(ă) cu mâna dreaptă,* o găsim re-flectată veridic în *testamentul protagonistului* din oralotextul mioritic *Corinda Păcurarului pe-à Gură de Rai,* ce este în circuitul sacru și în zilele noastre, la Vărădia de Mureș (România), nu departe de necropolele de la Decea Mureșului și de la Tiszavalk, colindă de unde aflăm și „motivația“ – *tăierea ploilor* (probabil, din *Cerul-de-Fier*) cu toporul: *Oi-Lerundă-Leroi-Ler...! / Oi-Lerundă-Leroi-Ler...! / Pe plai pe la noiu, / pe-a Gură de Raiu, / oi-Lerundă-leroi-Ler...! / Pe plai pe la noiu, / oi-Lerundă-leroi, / torcu-mi-se-ntorcu – / oi-Lerundă-Leroi, / trei ciopoi de oiu, / oi-Lerundă-Leroi, / cu trei păcuroniu – / oi-Lerundă-Leroi...! / Doi îs veri-primariu, / oi-Lerundă-Leroi, / unu-i striinelu – / oi-Lerundă-Leroi, / cei doi veri-primariu – / oi-Lerundă-Leroi, / ei se vorovau, / oi-Lerundă-Leroi, / ca să mi-l omoare – oi-Lerundă-Leroi, / pe cel striinelu – / oi-Lerundă-Leroi, / cu a lor topoare, / oi-Lerundă-Leroi...! / Mică, / miorică, / oi-Lerundă-Leroi, / ea-i înțelegeare, / oi-Lerundă-Leroi, / iarbă nu pășteare, / oi-Lerundă-Leroi, / nici apă nu beare – / oi-Lerundă-Leroi; / el, când mi-o vedeare, / oi-Lerundă-Leroi, / frumos întrebare – / oi-Lerundă-Leroi: / «– Ce rându-i pă tine, / oi-Lerundă-Leroi, / de iarbă nu paștiu, / oi-Lerundă-Leroi, / nici apă nu beiu – / oi-Lerundă-Leroi...?!?» / «– Cum eu apă-oi beare, / oi-Lerundă-Leroi, / și iarb'-oi pășteare, / oi-Lerundă-Leroi, / când s-or lăudat – / oi-Lerundă-Leroi, / cei doi veri-primariu – / oi-Lerundă-Leroi, / ca să mi te-omoare, / oi-Lerundă-Leroi, / cu a lor topoare – / oi-Lerundă-Leroi; / unde să te-ngroape – / oi-Lerundă-Leroi...?!?» / «– 'N strunga oiloru, / oi-Lerundă-Leroi, / sau a mieiloru, / oi-Lerundă-Leroi...!» / «– Toporașul tău – / oi-Lerundă-Leroi, / unde să ți-l pună – /* oi-Lerundă-Leroi...?!?» / *«– În mâna direapta – /* oi-Lerundă-Leroi: / ploaia când ploiare, / oi-Lerundă-Leroi, / toporaș tăiare – / *oi-Lerundă-Leroi, / vântul când băteare, / oi-Lerundă-Leroi, / fluieraș cântare – / oi-*

Lerundă-Leroi, / neaua când o ninge, / oi-Lerundă-Leroi, / oile s-or strânge, / oi-Lerundă-Leroi, / pa mine m-or plânge – / oi-Lerundă-Leroi, / cu lacrămi de sânge – / oi-Lerundă-Leroi...!» (MRst, 15 – 18). Există și alte variante ajunse la noi din același orizont cogaionic: «Ce pe mine mă-ngropaț / Înaintea strungilor, / În locu gălețâlor, / Fluieru după cura, / *Băltăgașu-n mâna me* / Cu trânghiț'-alăture…» (ADFR, I, 151); «*Toporașu* mn'eu cel drag / *Mi l-eț pune la cap*, / *Luncea* me ce lucie / Mi i-ț pune de cruce !» (ADFR, I, 152); «Și *toporu* mn'eu cel drag / *Mie mi-l puneț la cap*...» (ADFR, I, 153); *Toporașul* meu cel dulce / Mi-l puneți în loc de cru-ce… (FMtcg, 561) etc. Și *Corinda Păcurarului pe-à Gură de Rai, ajunsă la noi* din orizontul anului 3400 î. H., este una dintre primele capodopere ale umanității, dovedind că oralitatea fundamentată de școlile tradiționale ale Zalmoxianismului este încă vie în adevărații Pelasgo-Thraco-Daci / Valahi (Dacoromâni) ce, în antichitatea lui Aristotel, erau vestiți și pentru performanța de a-și fi versificat / cântat legile (cf. *Problemata*, XIX), că oralitatea de acest tip aparține *ști-inței de a te face nemuritor*, că Împărăția-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte este în noi. (cf. TIR, I, 204 sqq.)

Între 2300 î. H. și 2100 î. H., spațiul Pelasgo-Daciei / Pelasgo-Thraciei a cunoscut alte *valuri euroasiatice migratoare: luvite, nesite, hittite, aheene* etc. În orizontul anului 1600 î. H. se înregistrează / datează *complexul cultural Coslogeni-Saba-tinovka.* Își face apariția și evoluează în trei faze: «în primele două, aria sa de răspândire s-a limitat la Dobrogea și la sudul Munteniei (până în preajma Bucureștilor), arie extinsă însă în ultima fază până la Olt, înglobând în jurul Dunării fosta arie a culturii Zimnicea-Plovdiv (...); în aria sa de răspândire s-au descoperit și depozite de bronzuri, cum cel de la Oinac (lângă Giurgiu), în care majoritatea topoarelor, de tip transilvănean, aparțin unei variante răsăritene»; «ceramica specifică fazei III a culturii Coslogeni și de tip

Zimnicea, descoperită în stratul al VII-lea de la Troia, este dovada pătrunderii unei populații danu-biano-balcanice în nord-vestul Anatoliei, începând din secolul al XIII-lea și până în secolul al XI-lea î. e. n.» (DVDac, 73); varianta răsăriteană a topoarelor dacic-transilvănene și extinderea culturii Coslogeni, de la Sabatinovka la Pulpudava (> Pulpudeva) / Plov-div, în faza a III-a, se explică printr-un nou val de populații migratoare din stepele dintre Nipru și Volga / Urali; a fost un val puternic și mișcarea lui spre sud s-a ținut de țărmul Mării Negre, după cum evidențiază flux-refluxul cultural, între Sabati-novka și Pulpudava / Plovdiv; este culoarul cultural / civiliza-toriu în care valul de noi-veniți din stepele nord-pontice capătă încrâncenatul chip de Aheean – căci despre *valul migrației aheene* este vorba la mijlocul mileniului al II-lea anterior lui Hristos; Aheenii se revarsă în spațiul pontic al Daciei, de unde sunt alungați de războinicii daci în sudul balcanic; de aici, războinicii pelasgo-daco-thraci i-au împins în Arhipelagul Egeean și în Ana-tolia; Aheenii au grăbit sfârșitul civilizațiilor pelasgo-daco-thraco-miceniană, pelasgo-daco-thraco-minoică, pelasgo-daco-thraco-troiană și hittită; din Anatolia, Aheenii au organizat «coaliția popoarelor mării» împotriva Egiptului.

(2) Epoca „oralității culte“ a Zalmoxianismului (1600 î. H. – 313 d. H.) și a fundamentelor Creștinismului Cosmic Dacoromân. În această perioadă se adân-cește și mai mult deosebirea religioasă din sânul celui mai mare popor al Europei, poporul Pelasgilor (având și nume diferite după regiunile locuite); prin Reforma Zalmoxianismului se trece radical de la henoteism la monoteism („tetradic“, nu „triadic“, așa cum e monoteismul Creștinismului de azi); sporește enorm numărul de Pelasgi-Dax / Daci, adepții noii religii,

ai Zalmoxianismului, ajungând până în Capadochia („capul Daciei“); dar și numărul de Pelasgi-Thraci, adică de închinători la vechii zeii ai Cogaionului, este destul de mare. Cavalerii Zalmoxianismului (Daci / Thraci, „Cabiri“, „Dunăreni“ / „Danubieni“ etc.) își fac apariția și din necesitatea „protecției“ negustorilor autohtoni pe drumurile bron-zului și aurului, ale comerțului cu arme, cu obiecte sacre, cu grâ-ne, vite etc., atât pe uscat cât și pe fluvii / mări, drumuri ce duceau din Dacia spre celelalte vetre de civilizație din Eurasia, Africa și, pare-se, chiar din America; și confreriile războinic-reli-gioase au răspuns solicitărilor – mai ales după invaziile luvito-nesito-hittite și aheene – printr-un „ordin“ cavaleresc / eroic-re-ligios, promovând înaltul spirit justițiar, potrivit cutumelor Daciei, potrivit celebrelor *legi pelasgice / pelagine (bellagine / valahice)*, mai ales în acele vremuri de cumplită tâlhărie / piraterie. Dacia făcuse față noilor și considerabilelor valuri de migratori euroasi-atici de la sfârșitul mileniului al II-lea î. H., ori din orizontul anului 1600 î. H., fiindcă în centrele metalurgice ale principalelor „țări de râuri / munți“, subordonate Cogaionului / Sarmizegetusei, fusese descoperit fierul, apăruseră armele de fier cu care erau în-zestrați *Cavalerii Zalmoxianismului*, superioare armelor de bronz, din „dotarea“ inamicilor; echidistant, pe rețeaua de drumuri, erau hălți („oracole“ / „temple“) zalmoxiene. Între anii 1630 î. H. și 1555 î. H., aproximativ, trăiește Salmasua I (Salmas / Salmoș, „Zalmas-Zalmoxis“, „Salmoș I Nemuritorul“), autorul *Reformei Zalmoxianismului*, întemeietorul *Dinastiei Zalmoxienilor* (1600 – 82 î. H.); regelui-zeu-medic al Daciei / Daco-Thraciei, *Salmasua / Salmoș I Nemuritorul* (cu domnie aproximată între orizonturile culturale / civilizatorii dacice ale anilor 1600 și 1555 î. H.), i se datorează „corpul de învățături“, dogma

Zalmoxianismului, sau *știința Dacilor de a se face nemuritori. Literatura pelasgo-thraco-dacă stă sub pecetea „oralității culte“ a Zalmoxianismului; în toată Pelasgo-Thraco-Dacia ne aflăm într-o subperioadă homerică (1600 – 600 î. H.); în Pelasgo-Dacia, prin școlile oralității Zalmoxianismului, înflorește o literatură de tip epopeic turnată în ritmuri salmice, ori zalmic-genuniene – ca variantele baladelor cu versuri în măsura 5 / 6 („stihuri perechi de câte 5 silabe“ / decasilab-salmic, alternând cu „stihuri-perechi de câte 6 silabe“ / dodecasilab zalmic-genunian): «Pe-o Gură de Rai» / «Miorița», «Meșterul Manole» / «Monastirea Argeșului», «Toma Salymoș» / «Toma Alimoș“ etc.; în Pelasgo-Thracia, în Pelasgo-Frigia, în Pe-lasgo-Bithinia etc., domină spiritualitatea / poezia pelasgică (belagică / valahică) Linos, Thamyris ș. a., păstrați de legendă, apoi Homer și epopeile lui, «Iliada» și «Odiseea». În subperioada orfeică (600 – 20 d. H.), încântă «Imnurile» lui Orfeu-Thracul, poemele lui Musaiu, ale lui Olen ș. a., dar și aforismele lui Oană Carsia (grecizat: Anacharsis); regele-poet din Dacia, Cotison al II-lea, este elogiat de Publius Ovidius Nasso, exilatul de la Roma la Tomis / Constanța-România (unde a murit în anul 18 d. H.). În subperioada marmurei (20 d. H. și 313 d. H.) impresionează poezia inscripțiilor daco-romane.*

(3) Epoca Renașterii Valahe din „primul Creștinism“ (313 – 1054). Mai întâi, se remarcă o *subperioadă cosmografic-zalmoxiană, creștin-imnologică și dogmatic-ortodoxă (313 – 610),* sub pecetea *Cosmografiei* lui Aethicus Dunăreanu / d'Ister, a imnului întregii Creștinătăți, *Te, Deum, laudamus...,* compus de Niceta Remesianu în orizontul anului 370, ori a *Convorbirilor duhovnicești* de Sfântul Ioan Cassian (360 – 435); perioada de Renaștere Valahă se stinge o dată cu moartea lui Focea (cu numele grecizat în „Focas“), la Constantinopol, acesta fiind ultimul din seria celor 42 de

împărați dacoromâni din fruntea Imperiului Roman (începând de la Aurelian); de la breșa avaro-slavă și până dincoace de migrația ungurilor în Pannonia, începe o cumplită *subperioadă a rezistenței valahice antibarbarizatoare (610 – 1054). E o „slabă literatură a inscripțiilor“, fără poezia „marmurei de dinainte de 313“.*

(4) Epoca post-Schismei Mari și literatura valahă în „sacrele limbi evmezice“ (1054 – 1600), sau epoca Renașterii Valahe a Dinastiei Asăneștilor. *Se dezvoltă o notabilă li-teratură valahă religioasă în proaspăt-inventata slavonă a Ortodoxismului, replică latinei Catolicismului. O capodoperă a literaturii valahe / române în slavonă, scrisă de domnitorul Țării Românești în orizontul anului 1518, a cunoscut un mare circuit sub titlul «Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie»; între orizonturile anilor 1500 și 1600, marii cărturari-mitropoliți ai Principatelor Valahe nord-dunărene, pe fondul luptei pentru răspândirea luminii tiparului, deschid și o fertilă subperioadă a luptei pentru reintroducerea limbii valahe / române în Biserică / Stat.*

(5) Epoca umanismului re-Unirii Valahe de sub Mihai Viteazul și a biruințelor «Bibliei de București» (1600 – 1711). Se remarcă o *subperioadă a biruinței scrisului și tiparului în limba valahă / română* („punct culminant“: «Biblia de București», 1688) și o *subperioadă a umanismului cronicăresc și a enciclopedismului cantemiresc*.

(6) Epoca școlilor iluminismului valah (1711 – 1821). *Grație intelectualității Valahimii / Dacoromânimii din Peninsula Balcanică, spiritul lu-minilor înflorește mai întâi într-o subperioadă a Școlii Iluminist-Valahe Antiotomane Moscopolene*, firește, ca reacție împotriva Imperiului Otoman, apoi, grație intelectualității Valahimii / Dacoromânimii din Transilvania, se înregistrează și o *subperioadă a Școlii Iluminist-Valahe Antihabsburgice Ardelene,* dar ca reacție împotriva Imperiului Habsburgic (Dacoromânitatea /

Valahimea aflându-se între roțile dințate ale imperiilor evmezice care s-au îmbinat la Carpați / Dunăre).

Desigur, mai bine cunoscute sunt epocile ce stau sub pece-țile curentelor literare, de la clasicism la paradoxism: (7) *epoca simbi-ozei clasicism-romantismului pașoptist-unionist valah și a deschiderilor spre realism (1821 – 1877, cu subperioada Rădulescu–Asachi, cu subperioada «Daciei Lite-rare» și cu subperioada Junimii: Maiorescu–Eminescu–Creangă–Ca-ragiale),* (8) *epoca simbiozei parnasian-simboliste a regalității valahe (1877 – 1918, cu subperioada «Literatorului», sau a Școlii Macedonskiene, cu subpe-rioada sămănătorist-poporanistă și cu subperioada «Vieții Noi», sau a Școlii Densușiene)*, (9) *epoca realismului și expresionismului modernist-sburătoresc al României regale (1918 – 1945),* (10) *Epoca „decăderii regalității“ și a „terorii republicane proletcultiste“ din România „lagărului socialist“ (1945 – 1958 / 1960) și* (11) *Epoca avântului republican al modernismului resurecțional și al revoluției paradoxismului (1960 / 1964 – 1989).*

Revenind la (10) *epoca „decăderii regalității“ și a „terorii republicane proletcultiste“ din România „lagărului socialist“ (1945 – 1958 / 1960),* se cuvine să rea-mintim că *perioada proletcultistă este* delimitată de anul 1945, an al sfârșitului celui de-al II-lea război mondial, ori, mai exact, de anul 1948, de când începe să se exercite „plenar“ *dictatura proletariatului* în România, angajând și «un front destul de puternic al poeziei luptătoare» (Mihai Beniuc / PLN, 9), și de *anul 1958, când din România* – grație unei înțelepte politici a Bucureștiului din acel anotimp –, *Moscova este convinsă a-și retrage trupele de ocupație ale Armatei Roșii.*

(11) Epoca avântului republican al modernismului resurecțional și al revoluției paradoxismului (1960 / 1964 – 1989). Chiar dacă din anul 1958, România este singurul stat din „lagărul socialist“ cu un „statut aparte“, adică „fără trupe

sovietice de ocupație“, ieșirea „treptată“ din „conul de negură“ al stalinismului cultural, al „obsedantului deceniu“, se face între 1960 și 1964, o dată cu marea reînviere a modernismului literar românesc interbelic; resurecția se datorează „generației '60“, adică generației Labiș-Stănescu-Sorescu; „culmina-ția“ resurecțional-modernistă este desemnată prin sintagma *„marea explozie lirică din* 1964 – 1965“. Această „mare explozie lirică“ declanșează și revoluția poetică a paradoxismului dintre 1965 și 1970 / 1975, propunându-și în primul rând conjugarea la moduri lirice autentice a paradoxurilor existențiale din România totalita-rismului.

(12) Perioada literaturii române contemporane, sau „perioada celui de-al doilea paradoxism“ (1989 – 2002 / 2020). *Acest u*ltim segment temporal, de la Revoluția Română Anticomunistă din Decembrie 1989 și până în prezent / viitor – probabil, 2020 –, ori, „mai bine spus“, până la viitorul puternic „seism“ social, se constituie, se va constitui în *„perioada“ literaturii române contemporane*, ce ar putea fi – în funcție de roadele reformei din învățământul românesc declanșate din 1997 încoace – și *„perioada unui paradoxism secund“.*

▲ Epopee
(cf. fr. *épopée*)

Prin *epopee*, specie a genului epic („ajunsă la apogeu“ în vremurile antice și „substituită“ în vremurile moderne de roman), este desemnată o amplă narațiune (în versuri / proză), desfășurată, de regulă, în planuri paralele / secan-te, în antiteză, neapărat într-unul aflându-se eroii ridicându-se dintre oameni și în celălalt zeități, semizei, monștri, demoni etc., obiectivul auctorial surprinzând, relatând fapte umane, supraumane, eroic-legendare, sau istorice, de obicei, de o deosebită

însemnătate pentru etnogeneza, pentru existența unui popor.

Pentru „decaedrul de aur“ al capodoperelor speciei în litera-tura universală se evidențiază: (1) «Epopeea lui Ghilgameș», rela-tând evenimente din orizontul anului 2800 î. H., specifice arhai-tății civilizatorii asiro-babiloniene (dintre Tigru și Eufrat), (2) «Mahabharata» (despre care se spune că ar fi cea mai lungă, însumând aproximativ 215.000 de versuri) și (3) «Ramayana» de Valmiki – epopei naționale indiene, (4) «Iliada» de Homer (despre care se spune că însumează 15.000 de versuri) și (5) «Odiseea» de Homer (despre care se spune că are 10.000 de versuri) – epo-pei pelasgo-thracice, focalizate în războaiele de la Troia și în evenimentele din Marea Thracică, Egee etc., dintre orizonturile anilor 1194 – 1184 î. H., (6) «Eneida» – o epopee a latinității, scrisă de Vergiliu (70 – 19 î. H.), (7) «Divina comedie» de Dan-te Alighieri (Florența, 1265 – 1321, Ravena), cea mai impresio-nantă „catedrală“ a imaginarului de la Homer încoace, în care se îngemănează neasemuit mai toate lumile posibile și imposibile din cosmosul diurn / nocturn al suveranului, al sublimului nostru Creștinism, (8) «Lusiadele» de Camões (1524 – 1580), (9) «Hen-riada» de Voltaire (1694 – 1778), (10) «Țiganiada» de Ion Bu-dai-Deleanu (1760 – 1820).

▲ Escatologie

(cf. fr. *eschatologie*)

Prin *escatologie (eschatologie)* este desemnată „o doctrină“ despre predestinarea omenirii, despre „sfârșitul lumii“, despre „judecata de apoi“ etc.

▲ Eseu

(cf. fr. *essai,* „încercare“)

Eseul – în accepțiunea de azi – este specia filosofic-literară, sau culturală, cu sfera nelimitată de domenii, permițând autorului să-și afirme enciclopedismul în afara oricăror dogme, fără ostentație, care constă într-o investigație științifică polidimensională a temei / adevărului din obiectiv, încât orizontul „de start“ al cunoașterii să fie întotdeauna „spart“ / „dinamitat“, spre a deschide, spre a înfățișa căi într-un absolut nou și „veritabil“ orizont.

Adrian Marino remarca faptul că *eseul* se numără printre noțiunile literare actuale «de foarte largă circulație», fiind un «concept proteic, cu o mie și una de fețe, pe cât de nebulos și ambiguu în numeroase spirite, pe atât de cultivat și elogiat cu ostentație în cele mai neașteptate direcții; (...) monografia, bio-grafia, studiul critic, articolul, cronica, prefața, romanul, nuvela etc., toate pretind a fi „eseuri“, toate vor să treacă – prin sno-bism și exces de distincție – drept „eseuri“.»; «de fapt, mai toate sensurile de bază sunt întrevăzute sau folosite încă de Mon-taigne, care prin ale sale *Essais* (1580) introduce noțiunea în europeana cultură; într-un prim înțeles, „eseu“ vrea să spună: *examen, probă, probă de examen,* prin extensiune: *verificare;* când Montaigne vorbește de „l'essay de mes facultés naturelles“, el folosește ideea de „eseu“ în acest sens, foarte apropiat de altfel de etimologia cuvântului (lat. *exagium* = „cântărire“, la figurat: „examen precis, exact“); nuanța reapare ori de câte ori eseistul modern mărtu-risește preocupări analitice, critice, de control / verificare, pe teme introspective sau obiective.» (MDil, 604 sq.). Tot din secolul al XVI-lea, eseul a intrat în sinonimie cu ideea de *experiență,* căci sintagma „les essais de ma vie“ se tălmăcește în *„experiențele“ vieții mele*, «atât pe latură de „încercare“, de „punere la încercare“ („s'éprou-ver“,

„s’exercer“), cât și de „câștigare de experiență“ („enquierir“, „apprentissage“); făcând „eseuri“, mă dezvolt, cresc, asimilez noi adevăruri, îmi sporesc capacitatea morală și intelectuală» *(ibid.);* și mai adaugă Adrian Marino: «ambele sensuri prevestesc și pregă-tesc noțiunea modernă de „experiență“ interioară sau intelectuală, apoi de trăire a unei „aventuri“ spirituale.» (MDil, 605). Ar mai fi de reținut: (1) „nuanța epicuree“, noțiunea de *eseu* implicând și ideea de *degustare*, în sensul că eseistul *„gustă“ subiectul*, îl supune „încercării“, considerându-l un soi de „aperitiv“ al spiritului; (2) în efortul de a descoperi adevărul, în „discutarea“ unei teme, *eseul* se relevă drept tratare analitică, între „încercare“ și „studiu“; (3) din secolul al XVIII-lea, *eseul* capătă tot mai mult un *sens pre-dominant științific,* «de „examen“ obiectiv, sistematic, metodic», de-venind *Versuch,* „experiment“, și chiar «investigație științifică» (MDil, 606); «ideea de bază, autentic eseistică, rămâne mereu relativistă: eseistul numai „încearcă“ să dea o soluție: n-o impune, nici n-o dogmatizează; doar o propune; el ridică o problemă, punându-se pe sine și pe alții la „încercare“; ispitește, incită adevărul; nu-l definește integral, obligator și cu atât mai puțin definitiv pentru nimeni.» *(ibid.).* Așadar, obiectul / obiectivul cunoașterii eseistice ră-mâne „adevărul“, dar un *adevăr sui generis,* «personalizat, parti-cularizat, gândit și exprimat în singularitatea sa sensibilă, nu în generalitatea sa abstractă; un adevăr concret, experimental, posi-bil, eventual, nu unul conceptual, discursiv, tradițional» (MDil, 609).

La evoluția aproape semimilenară a speciei, de la primele *Eseuri* de Michel de Montaigne (1533 – 1592), din anul 1580 în-coace, până la „apogeul“ atins în secolul al XX-lea, au contribuit nenumărate personalități ale

Europei: Fr. Bacon (1561 – 1626), John Locke (1632 – 1704), G. W. Leibnitz (1646 – 1716), D. Cantemir (1673 – 1723), Lessing (1729 – 1781), J. W. Goethe (1749 – 1832), Fr. Schiller (1759 – 1805), A. Schopenhauer (1788 – 1860), Thomas Carlyle (1795 – 1881), R. W. Emerson (1803 – 1882), John Ruskin (1819 – 1900), Al. Odobescu (1834 – 1895), G. E. Fr. Nietzsche (1844 – 1900), M. Unamuno (1864 – 1936), Marcel Proust (1871 – 1922), Nicolae Iorga (1871 – 1940), Paul Valéry (1871 – 1945), A. Thibaudet (1874 – 1936), Thomas Mann (1875 – 1955), E. Lovinescu (1881 – 1943), V. Pârvan (1882 – 1927), Th. S. Eliot (1888 – 1965), Camil Petrescu (1894 – 1957), A. L. Huxley (1894 – 1963), Lucian Blaga (1895 – 1961), Mihai Ralea (1896 – 1964), T. Vianu (1897 – 1964), Pompiliu Constantinescu (1901 – 1946), Vl. Streinu (1902 – 1970), Ș. Cioculescu (1902 – 1988), Petre Pandrea (1904 – 1968), Mircea Eliade (1907 – 1986), Constan-tin Noica (1909 – 1987), Emil Cioran (1911 – 1995), Albert Camus (1913 – 1960) ș. a.

În „decaedrul de aur“ al eseului românesc se înrăzăresc: *Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul sufletului cu trupul* de Dimitrie Cantemir (datând din intervalul: decembrie 1697 – iunie 1698), *Pseudokynegetikos* de Al. Odobescu (din 1874), *Idei și forme istorice* de Va-sile Pârvan (din 1920), *Filosofia stilului* de Lucian Blaga (din 1924), *Teze și antiteze* de Camil Petrescu (din 1936), *Amurgul gândurilor* de Emil Cioran (din 1940), *Eseuri critice* de Pompiliu Constantinescu (din 1947), *Aspecte ale mitului* de Mircea Eliade (din 1963), *Eseuri* de Petre Pandrea (din 1971) și *Creație și frumos în rostirea românească* de Constantin Noica (din 1973).

▲ Estetică
(cf. fr. *esthétique*)

Știință despre izvoarele artelor, *estetica* studiază legile, categoriile artei, problemele referitoare la esența artei, la raportul dintre artă și realitate, la metodele de creație artistică, la genurile artei etc.

▲ Eufonie

(cf. fr. *euphonie*)

Prin *eufonie* este desemnată armonia ca „grijă estetică“ a poeziei spre a se evita sunete, ori grupuri de sunete stridente, cacofonice etc., spre a se realiza „sublimul acord“ între ritm / metru, rimă și idee / imagine etc.

▲ ● Eul liric (poetic)

Eul liric / poetic desemnează individualitatea creatoare a „contingentelor eterne“ întru catharsis, din perimetrul artei cuvântului, „receptorul din Logos“ și, totodată, emițătorul „fără frontiere“, spre umanitate, „permanent“, sau „inter-mitent“, de producții specifice „genului direct“, la persoana I, în calitatea de „cetățean cosmic“ și de „voce divină“, nu în calitate de individ uman, cu carte de identitate, ori cu pașaport, individ uman pe care-l „locuiește“ vremelnic drept *ens de talent / geniu* , dar cu care nu poate fi confundat, de vreme ce declară conștient că în actul creației (receptării din Logos) / emisiei: „eu sunt altul“, adică – pe segmentul emisiei versului trăit – este *eon / ens etern*, participant la o teluric-ce-lestă ordine sacră.

Toată lumea vorbește despre *eul liric / poetic*, dar se decla-ră neputincioasă când este vorba de a-i da o definiție; de la E. A. Poe (1809 – 1849) și Arthur Rimbaud (1854 – 1891), autorul aserțiunii: „eu e altul“, și până la Paul Claudel (1868 – 1955), Paul Valéry (1871 – 1945),

Ezra Pound (1885 – 1972), Thomas Stearns Eliot (1888 – 1965), Nichita Stănescu (1933 – 1983) ș. a., se face distincție între *eul liric / poetic* și *eul empiric / psihologic* (acesta fiind considerat „izvorul celui dintâi“, dar „inferior“ – pentru că nu poate exprima trăiri / idei, „neincluse în existența concretă și nici în subiectivitatea primară a insului“). Există și un *eu cosmic* în lirica modernă – izvorâtor din consubstanțialitatea ens-ului uman cu universul (v. *infra* – Zalmoxianismul), ca în cre-ația lui Lucian Blaga, „cea atentă“ la „revolta fondului nostru autohton“, ori un *eu anonim* (expresie a afundării eului în muzica sferelor mitului, ori a cristalelor-miteme), un *eu dilematic / problematic* (expresie a înstrăinării de lume datorată cunoașterii raționale a macrocosmului / microcosmului) etc.

„Repromovarea“ eului poetic de către generația resurecției poetice din 1960 – 1965. În „obsedantul deceniu“, ca în orice epocă totalitarist-comunistă, deși se știe că *eul* desemnează reflectarea conștientă, de către u-manul *ens,* a propriei *existențe*, exprimând „unicitatea persoanei“ în raport cu ceilalți, se încearcă „atrofierea“ / „anihilarea“ *eului,* în general (apelându-se la „diabolice metode“), și, în special, a *eului po-etic / artistic*, prezența acestuia în „poezie – armă a poporului în lupta pentru apărarea păcii și construirea socialismului“ – fiind „amendată sever“, „taxată“ ca „intimism“, „decadentism“ etc. Din perspectivă filosofică, se lămurește / reflectă în *conștiința de sine* a individului uman, atât „existența propriului corp“, într-un *eu corporal,* cât și „existența propriei vieți interioare“, într-un *eu psi-hic;* potrivit tratatelor filosofice, *eul* „nu este un fenomen pur su-biectiv, opus în mod absolut realității obiective și fără legătură cu aceasta“, căci „unicitatea persoanei umane este rezultatul inte-riorizării unui ansamblu de relații sociale, iar reflectarea propriei existențe în conștiința

individuală a omului se produce pe baza reflectării lumii obiective, a existenței și activității sociale a celor-lalți oameni, ca și a confruntării individului cu ele“. Kant relevă un *eu* ca *subiect psihologic (conștiință empirică)* și *eul* ca *subiect logic al apercepției*. Alți filosofi / psihologi (psihanaliști) consideră *eul* drept «principiul dintâi, absolut necondiționat» (Fichte), ori disting un «*eu* numenal» de un «*eu* fenomenal» (Maine de Biran), sau un *eu psihologic,* de neseparat dintre „dimensiunile sociale ale experienței sale“, dar și un *eu / ego* – „parte conștientă / orga-nizată a personalității noastre, adaptându-se la condițiile externe și având raporturi cu *sinele* inconștient și cu *supra-eul*, conștiință normativă“ etc. După Hegel, «...dat fiind faptul că poezia este în stare să epuizeze în chipul cel mai profund întreaga bogăție a cuprinsului spiritual, se poate pretinde și poetului să doteze ma-terialul pe care îl înfățișează cu cea mai adâncă și bogată în conținut viață interioară. (...) Poetul trebuie să cunoască existența omenească sub aspectul ei și interior și exterior și, încorporând în interiorul său fenomenele și vastitatea lumii, simțindu-le aici și pătrunzându-le, să le posede adâncite și transfigurate.» (HAr, II, 171). Dogmaticienii proletcultismului din România, în frunte cu Mihai Beniuc, ignoră observațiile lui Hegel potrivit cărora «... poetul lirc autentic nu are voie să plece de la evenimente exterioare pe care să le povestească în bogăție de sentimente sau de la alte împrejurări și ocazii reale care să devină impulsul efuziunilor sa-le, ci el este, pentru sine, o lume subiectiv încheiată, încât el poate găsi impulsul, ca și conținutul *în sine însuși* și din această cauză se poate opri la situațiile, stările, evenimentele interioare și la pasiunile propriei sale inimi și ale propriului său spirit.

Aici, în interioritatea sa subiectivă, omul își devine lui însuși operă de artă, în timp ce poetului epic îi servesc drept conținut eroul străin și faptele lui și cele ce i se întâmplă. (...) De aceea, în această privință, lirica poate cădea ușor în greșeala de a pretinde că subiectivul și particularul ar prezenta interes deja în sine și pentru sine.» (HAr, II, 253 sq.). Dogmaticienii din „obsedantul deceniu“ uită că «...trebuie să considerăm interiorul subiectiv ca pe adevă-ratul punct de unitate al poemului liric. Dar interioritatea ca atare este, în parte, unitatea cu totul formală a subiectului cu sine însuși, în parte ea se fărâmițează și se dispersează, particu-larizându-se și devenind infinită diversitate de reprezentări, sen-timente, impresii, intuiții etc., a căror legătură nu constă decât în faptul că unul și același eu le poartă în sine oarecum ca un simplu receptacul. De aceea, pentru a putea oferi punctul central care conferă coeziune operei de artă lirice, subiectul, pe de o par-te, trebuie să fi înaintat până la o *stare* concret *determinată* a dispoziției sufletești sau a situației, pe de altă parte, el trebuie cu această particularizare a sa *să se contopească* așa cum s-ar contopi cu sine însuși, încât să se simtă și să se reprezinte *pe sine* însuși în ea. Numai astfel devine subiectul o totalitate su-biectivă delimitată în sine și exprimă numai ceea ce decurge și are legătură cu acest mod determinat.» (HAr, II, 256). Dogmaticienii proletcultiști promovează în stihuirile „obsedantului deceniu“ inter-jecțiile («Alei, neam de chiaburoi, / noi suntem ăi tari, nu voi !» – Dan Deșliu), mahalagismele etc., ca „armă în lupta de clasă“, fără a mai ține seama de asertiunile hegeliene: «...cu simple ah ! și oh ! sau cu blestemele mâniei, cu tunete și trăsnete nu poate fi rezolvată chestiunea (patosului în poezie, n. n.). Forța unor simple interjecții e o forță rea și constituie modul de exprimare al

unui suflet încă primitiv. Spiritul individual în care se înfățișează patosul trebuie să fie un spirit plin de conținut, în stare să se desfășoare și să se exprime.» (HAr, II, 184). Generația resurecției poetice din 1960 – 1965 „descătușează“ *eul liric* – și, o dată cu acesta, *eul general* –, redându-i „libertatea cosmică“. Adrian Pău-nescu, încă de la debutul cu *Ultrasentimente* (1965), umple «cu eul său omniprezent spațiile Universului» (MarP, 245). Într-o primă etapă, „aventurile“, „avatarurile“ *eului corporal,* ale *eului hormonal* (cf. MavP., 94) etc. „se reînnoadă“ – de la Constant Tonegaru, Eugen Jebe-leanu ș. a. – în lirica lui Nichita Stănescu, Anghel Dumbră-veanu, Cezar Baltag, Gabriela Melinescu, Ana Blandiana ș. a. În lirica modernă, începând cu E. A. Poe, A. Rimbaud, St. Mal-larmé ș. a., se evidențiază *alteritatea,* „existența / ființa privită din punct de vedere diferit de ea însăși“, avându-se „în obiectiv“ celebra aserțiune rimbaldiană / mallarméană: *„eu* e *altul“ («Je est une autre» / «Je ne suis plus Stéphane...»).* Generația resurecției poetice din 1960 – 1965 repromovează *eul „personal“* («eul bio-grafic al lui Sainte-Beuve» – MavP, 88) ca suport al *eului „imper-sonal“* din operă («Opera, ca produs al unui eu „impersonal“, nu ar putea exista fără suportul unui eu „personal“, pe care, totuși, nu-l „exprimă“.» – *ibid.*), înțelege / asimilează și aplică teoriile lui Ion Barbu despre *experiența impersonalității creației poetice,* teorii potrivit cărora există un *lirism absolut* (poezia modernă), sub pe-cetea „intelectualității“, „gândirii“, „studiului concentrat“, și un *li-rism leneș* („poezia leneșă“ / „tradiționalistă“), ce stă sub pecetea „sincerității“, a banalului „corcit cu sensibilitatea“, în acompania-mentul unei tehnici „rudimentare“ (cf. MavP, 94 sqq.); „lirismul absolut“ antrenează *diseminarea ca mod al impersonalizării* (pornind de la Mallarmé, Jacques

Derrida distinge între *eul poetic* «fără identi-tate, „diseminat“ în lucruri», și *textul operei* «ca „diseminare“», elaborând conceptul de *diseminare* – cf. DDiss, 293 sq. – prin care înțelege *marca unui eu creator „fără indentitate“ persistentă în text* – cf. MavP, 105 sq.); *eul mitic* se postulează drept *eul creator* «ca agent al unui text-operă ce se poate „re-enunța la infinit», «omolog cu vege-talul, ce reînvie la nesfârșit»; când același *eu creator* «ca agent al unui text-operă ce, re-enunțându-se la infinit, o face de fiecare dată cu o specificare istorică ipoastaziată ca variabila unui inva-riant, este *un eu ce se înscrie într-un mod specific în istorie, realizându-se doar în ea și în funcție de ea.*» (MavP, 124).

Dar pentru întreaga generație resurecțional-modernistă din 1960 – 1965, cele mai interesante *aspecte ale redescoperirii eului liric* se întâlnesc în *poietica / poetica* lui Nichita Stănescu (în acest sens, Irina Mavrodin consideră că «o primă aproximare a relației *poietică / poetică* ar fi cea dintre nivelul lui „a face“ – în greaca veche: *poiein* –, nivel extralingvistic, și nivelul lui „a spune despre a face“, nivel lingvistic; / ... / în abordarea noas-tră, ea trebuie transcrisă astfel: „a face *și / sau* a spune despre a face“, clivajul dintre cele două nivele fiind propus doar pro-vizoriu, din motive de ordin metodologic, *sau* vrând să marcheze aici nu o alternativă, ci o coincidență de planuri» – MavP, 15). La Nichita Stănescu, mai devreme decât la ceilalți reprezentanți ai generației lui, schimbarea atitudinii față de redescoperirea eului liric se petrece între anul debutului, 1960 *(Sensul iubirii)* și 1964, anul apariției celui de-al doilea volum *(O viziune a sentimentelor),* fapt remarcat în 1978 de teoreticianul literar Eugen Negrici: «Primul lucru la care te poți gândi răsfoind cea de-a doua carte a lui Nichita Stănescu, *O viziune a sentimentelor,* este că, în răstimpul de

du-pă debut, ceva anume, un imbold, un factor derivând din speci-ficul unei ambianțe literare, dar aflându-se, firește, în deplin acord cu o dominantă a spiritului său, a acționat ori a fost luat în sprijin de poet, astfel încât să ne apară acum pe deplin des-părțit de momentul poetic (care preconiza directitatea senzitivă) și mai ales de acele exigențe, satisfăcute, în primul volum, în afara și chiar împotriva temperamentului său artistic, într-o prea mică măsură afectiv. Este sigur că numai unei inteligențe agere îi stă-tea în puteri să pășească, o clipă înaintea tuturor, cu degajare, ca în urma unei îndelungate experiențe, pe o cale spre care cei mai mulți bâjbâie o viață; să pătrundă atât de rapid – și asta chiar în vremea confuză a restabilirii legăturilor întrerupte cu tradiția – până în zona de secrete a creației, să distingă dintr-o dată, și în chip atât de firesc, tocmai pedala în stare să stâr-nească starea poetică și care, prin funcționarea ei lesnicioasă, să-i revele cât de paradoxal de puțin exigentă e, în realitate, poezia, sub aparența ei copleșitoare.» (NegF, 55). Nichita Stănescu ia pulsul veritabil al marii poezii române interbelice, propunându-și ca „orizont de start“ chiar „izobara“ celor mai înalte „piscuri lirice“ din acel anotimp: *Arghezi – Bacovia – Barbu.* Și unul dintre marile secrete ale zonei creației poetice la care ajunge Nichita Stănescu, nepășind «cuminte, alături de atâția alții, pe calea modestă prin care tradiția era asimilată treptat, într-un marș cu etape tipice, năzuind la deplina sincronizare» (NegF, 56), constă în *rafinamentul măștilor eului*, în *diseminarea eului liric.* Iar „calea directă“ spre marea, ultramoderna poezie, este bine pregătită de Nichita Stănescu, începând din martie 1956, din clipa în care, în Amfiteatrul *Odobescu*, de la Universitatea din București, îl ascultă pe Nicolae Labiș recitân-du-și celebra baladă,

Moartea căprioarei (cf. SOrd, I, 59); este momentul în care ia hotărârea „de a-l depăși“ pe mai tânărul lider al generației resurecționale; pe Labiș îl cunoscuse, de altfel, de prin 1955: «Cred că primul sentiment, cel de admirație, a coincis și cu unul de invidie, de – să zicem – nobilă invidie colegială. (...) un amic mi l-a prezentat pe Labiș în holul Universității. Eram nespus de curios să-l cunosc și mărturisesc că toată discuția noastră a fost, de fapt, un monolog al lui Labiș, eu provocându-l tot timpul și încercând cu încăpățânare să-i smulg secretul. Voiam să-mi dau seama *de ce* are talent... (...) În acea perioadă, eu nu publicasem nimic. Scrisesem doar câteva zeci de poezii argotice...» (SFiz, 280); după cum certifică logodnica lui din acel anotimp, Doina Ciurea (de care fusese îndrăgostit mai înainte și Nicolae Labiș), poemele „argotice“ *(Cântece la drumul mare),* având drept „jalon“ volumul «Cîntice țigănești» de Miron Radu Paraschivescu, au fost scrise între 3 ianuarie și 28 decembrie 1955 (cf. SArg, 6). La primul lor „dialog“, Nicolae Labiș l-a impresionat pe Nichita Stănescu prin „siguranța de sine“, prin „ciudata-i cultură“, prin „ciudata forță de a se apropia de lirica franceză“: «Un răstimp lung – ca și cum n-aș fi fost un singur om, ci mai mulți – mi-a făcut un șir lung de disocieri excelente, vorbindu-mi despre Villon.» (SFiz, 280). De la în-tâlnirea din Amfiteatrul *Odobescu*, Nichita Stănescu își amintește: «Nu s-a urcat lângă catedră și a rămas în față chiar lângă pri-mul șir de bănci, și într-o tăcere în care nici memoria nu mai funcționa, brusc, a anunțat titlul poeziei, *Moartea căprioarei,* știută, adorată, negată și urâtă sufletului meu. Cred că nu numai pen-tru mine a existat în acea secundă senzația gheții pe șira spină-rii. Calm și degajat, bonom și profund distant totodată, cu un soi de firesc al nefirescului, cu un glas al cărui timbru s-a scurs prin urechile noastre, moale

și dur totodată, vers de vers, a în-ceput să-și retrăiască poemul (era prea tânăr ca să și-l poată recita); (...) ...și păstrez numai sentimentul de atunci, sentimentul deznădăjduitor că el era de neatins. Mi-a produs o impresie su-blimă și deprimantă. Atunci nu puteam să cred că se poate scrie o poezie mai minunată decât *Moartea căprioarei.* Aș fi dat orice pe lume să fiu eu autorul acelei poezii. (...) Atâta vreme cât el a trăit, eu nu am publicat nici un vers. El a murit în decembrie, eu am publicat în martie.» (SFiz, 282). Cu privire la rolul lui Nicolae Labiș de „pionier al resurecției poetice“, criticul literar Ion Pop, în 1973, notează: «Ca orice existență devenită mit, Labiș compor-tă și suportă admirația subordonatoare aliată cu opusul său, respingerea și negația orgolioasă, în numele afirmării personalității proprii. Patetica formulă lansată de el permite dezvoltările cele mai diverse și mai neprevăzute. Ea a contribuit enorm la restau-rarea în conștiințe a ideii de necesitate a dialecticii literare, pre-supunând o permanentă atitudine activă, în punctul de interfe-rență dintre valorile poetice ratificate de tradiție și căutările no-vatoare. Eminescu, Blaga, Barbu, Bacovia, Arghezi, prezenți în experința poetică a lui Nicolae Labiș, vor fi redescoperiți, pe ur-mele sale, drept puncte de reper majore ale noii sensibilități.» (PPg, 23). Se pare că „la prima lor discuție“, Nicolae Labiș i-a vorbit lui Nichita Stănescu nu numai despre Villon, ci și despre Rim-baud, Valéry, Verlaine ș. a. (cf. PPg, 21). În poemul *Bând într-un bistrou,* Nichita Stănescu își închipuie o „ceartă“ între Rimbaud și Ver-laine (în numele unor principii lirice, mai mult ca sigur): *Bând în- tr-un bistrou și privind strada, / hemoragia de mașini în viteză, / tinerii sărutându-se, fustele acelea scurte, / dezvelind o colonadă de pulpe, / l-am zărit pe Rimbaud, spurcatul la gură, / certându-se aprig cu Verlaine, / dar l-am pierdut imediat din vedere.* (SFiz, 121 sq.). Nichita Stănescu ajunge la

cunoașterea „măștilor eului“, la un eu disemi-nat, după asimilarea profundă a poeziei înaintașilor. Referindu-se la «cele trei-patru volume» publicate de Nichita Stănescu după 1964, teoreticianul literar Eugen Negrici evidențiază că «de la primele analize critice a fost remarcată *înmulțirea ipostazelor eului său liric*, care nu era, de fapt, decât rezultatul inițiativei de sporire pro-gramată, metodică, a punctelor de vedere. (...) Poetul băgase de seamă că, în absența izvoarelor lirismului, simpla preluare a unui unghi privilegiat și a unei anumite posturi duce la poezie, dacă îți stă în puteri să trăiești tu însuți, cu imaginația – într-un act de vibrație extatică, dar cu sentimentul unei experiențe însu-mate – consecințele situației alese: *Eram atât de atent, / încât se stingea-n cupole amiaza, / iar sunetele înghețau în jurul meu, / prefăcându-se-n stâlpi răsuciți.* («Sfârșit de anotimp»). Metoda conduce negreșit la o specie de lirism de-clanșat lucid, ca efect al speculației, nu ca șoc emotiv; și, chiar atunci când poetul, excitându-și facultatea imaginativă, se simte tentat să intre în ipostaze erotice, consecințele viziunii vor fi parcurse fără căldură, ca atâtea alte aventuri contemplative: *Mâi-nile mele sunt îndrăgostite, / ...* / («Vârsta de aur a dragostei»); *Leoaică tânără, iubirea / mi-a sărit în față. / ... /* («Leoaică tânără iubirea»). În textele citate mai sus se observă existența unor uverturi: era reprodusă împrejurarea care declanșa starea liric-contemplativă.» (NegF, 58 sq.). Teoreticianul mai remarcă faptul că, în următoarea etapă, Nichita Stănescu elimină acest tip de „introducere orientativă“, poemele nemaifracturându-se «stereotip, după un rezumat situativ, pentru a se abandona imaginației consecutive a poetului; acesta alunecă, parcă mai firesc, în pielea eroilor-idei, a evenimentelor-idei și, în genere, a tot ce se arată capabil să stârnească o percepție sensi-bilă.»; cu alte cuvinte, poetul refuză „primul vers primit în dar de la

zei", cum ar spune Valéry, încercând aici «aproape o asimilare între „inspirație" și „hazard"» (MavP, 149), renunță la *gene-ratorul textual;* de-acum, Nichita Stănescu își lasă receptorul să deducă, «în limitele posibilului, factorul declanșator, mai puțin interesat de tot ceea ce indica, altădată, clar, rațiunea înlăn-țuirii» (NegF, 59); valorifică «implicațiile concrete și sentimentale ale i-deilor pe care le va trăi hipertrofic, ipostaziindu-se divers, pe o întreagă gamă de nuanțe temperamentale»; «denunțând neajungerea simțurilor, gata de a le substitui cu altele, misterioase și infinit mai sensibile, el pare a râvni la o simultaneitate a trăirii lumii, prin acumulare lacomă de ipostaze.» (NegF, 59). Teoreticienii literari au analizat lirica emblematicilor generației resurecționale din 1960 – 1965 atât din perspectiva *modului de producere,* «a felului cum se alcătuiesc poemele ca o consecință a punerii în funcție a procedeului» (NegF, 64), cât și din perspectiva *funcționării gândirii producătoare* a poetului în faza de radicalizare a poeziei (cf. NegF, 64 sqq.); pornind de la analizele lui Eugen Negrici, Irina Mavrodin identifică în poietica / poetica, în poezia lui Nichita Stănescu un *spațiu paragramatic;* Eugen Negrici vede în poezia lui Ni-chita Stănescu – după cum ne încredințează Irina Mavrodin – «un suprem gest de „nepăsare suverană" ce „ne ajută să înțelegem că în poezie nimic nu este, totul devine, că limbajul poate da naștere, oricând, unei realități poetice" (NegF, 89), în actul unei lecturi, ca relație dinamică între text și cititor definită prin mijlocirea conceptului de „expresivitate involuntară" (cf. NegEx). În in-terpretarea lui Eugen Negrici, acest gest este considerat în latura lui dezalienantă (autorul încearcă a-și „elimina, pe durata redac-tării, însăși ideea îndatoritoare și alienantă de interlocutor" – NegF, 88). Totodată, „o anumită tensiune,

tensiunea proprie unei *alienări în obiect* (ceea ce noi am numit „identificarea“, „contopirea“ cu *non-eul* în procesul de „impersonalizare“ a *eului creator, urmând o terminologie propusă de creatorii înșiși* – n. ns.), se resimte în fiecare moment al alcătuirii operei. (...) Pentru scriitor, alienarea – acest tip de alienare norocoasă – constituie ca și forța de gra-vitație pentru copii, o condiție obiectivă“ (NegF, 21 sq.). După noi, ea este o alienare / dezalienare ce funcționează, într-un ciclu mereu refăcut, în planul existențial al creatorului ca individ ce se „mân-tuiește“ prin operă („probă inversă, în felul în care o face matematica, a visului meu, care, după ce mă va fi distrus, mă va reconstrui“ – Mallarmé), în planul operei ca principiu de construire a ei implicând o sumă de operații de de-construire, în planul social, cel al unui ctitor pe care-l modifică, de-constru-indu-l spre a-l re-construi în noua ei lumină.» (MavP, 157 sq.). Un aspect al „impersonalizării“ este și *dedublarea eului liric* prin *autocitat,* prin *falsele citate* etc.; Ioana Em. Petrescu analizează astfel de dedublări ale eului liric în poezia lui Nichita Stănescu: «*autocitatul* – care nu e nici autopastișă, nici semn al secătuirii fibrei poetice, ci e rezultatul dedublării eului liric, o formă a dialogului „sinelui cu sinele“», exemplificând cu versurile «cu valoare de laitmotiv», din «Metamorfozele» («Epica magna»): *Nu există decât o singură viață mare / la care noi, călătorule, participăm.,* reluate în poemul «Dialog cu puricele verde de plantă» («Operele imperfecte»): *Puricele verde de plantă strigă la mine: / Nu există decât o singură viață mare, / Noi nu luăm din ea și nu-i adăugăm ei nimic.;* «atribuindu-le acum unei conștiințe străine, acestui alt – umil – „punct de vedere“ asupra existenței, versurile reluate (autocitatul) relativizează ironic perspectiva metafizică...» (PCon, 230). *Falsele citate,* procedeu la care apelează destul de des

Nichita Stănescu, ține de *lirica măștilor:* «...Ptolemeu, Euclid, Cantor – sau, anonim și omniprezent, „îngerul“, ori „El“ – sunt tot atâtea măști lirice, adesea măști purtate de una din fețele eului dedu-blat, cărora li se atribuie „false citate“, cărora li se împrumută, din interior, o ipotetică voce ca suport într-un perpetuu, mur-murat dialog lăuntric.» (PCon, 230 sq.).

Grație reprezentanților generației poetice din 1960 – 1965, *corola ipostazelor eului liric* atinge proporții și străluciri „cosmice“, fără precedent.

▲ ● Exclamație retorică

Exclamația retorică este o figură stilistică, rod al aceleiași „învățături pen-tru tâlcuirea frumoasei cuvântări“ ca și invocația, interogația etc., prin care autorul (personajul / actorul) își exprimă / exteriorizează – ori mimează – o stare afec-tivă – admirație, bucurie, surprindere, sarcasm, scârbă etc. –, de la simpla interjecție, până la strigăt.

Admirație cosmic-romantic-selenară eminesciană întâlnim și în «Scrisoarea I»: *Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară / Și câți codri-ascund în umbră strălucire de izvoară !* O exclamație retoric-sarcastică ne întâmpină și în partea a doua, în ampla frescă satirică a «Scrisorii III»: *Ne fac legi și ne pun biruri, ne vorbesc filosofie. / Patrioții ! Virtuoșii, ctitori de așezăminte, / Unde spumegă desfrâul în mișcări și în cuvinte, / Cu evlavie de vulpe, ca în strane, șed pe locuri / Și aplaudă frenetic schime, cântece și jocuri...*

▲ Existențialism

(cf. fr. *existentialisme*)

Prin *existențialism* este desemnat curentul filosofico-literar ce abordează existența umană în

realitatea ei concretă, prin mijlocirea experienței imediate, descrise analitic, refuzând gândirea abstractă, logică și obiectivă, proclamând „fali-mentul rațiunii logice“ în favoarea „rațiunii vitale“ și a adevărului particular al experienței umane, crezând în faptul că existența precede esența, „omul fiind ceea ce se face el însuși să fie, prin actele sale“.

Se observă două „direcții“ existențialiste; cea mai puternică este *direcția heideggeriano-sartreeană* (fundamentată în 1927, prin «Sein und Zeit» / «Ființă și Timp» de Martin Heidegger și în 1942, prin «L'Être et le Néant» de Jean-Paul Sartre); cealaltă este *direcția-Unamuno*, o direcție „anti-atee“ reprezentată de Miguel de U-namuno (cu lucrarea «Despre sentimentul tragic al vieții», 1913), de K. Jaspers («Filosofie», 1933), de Gabriel Marcel («Jurnal metafizic», 1927) ș. a. Înrâuririle benefice ale existențialismului în literatură se văd în «Solilocviile» lui Mircea Eliade, în «Amurgul gândurilor» de Emil Cioran, în teatrul lui Jean-Paul Sartre, în proza lui Camus, a lui Kafka, a Simonei de Beauvoir, în creația lui Camil Petrescu, a lui M. Blecher, Anton Holban ș. a.

▲ ● Expozițiune

(lat. *expositio,* „expunere, povestire, narațiune“*; cf.* fr. *exposition*)

Expozițiunea / expoziția este partea subiectului unei opere literare, unde sunt prezentate „cadrul“, „momentul“, „personaje“ / „evenimente“ anterioare, dar „capitale“ pentru „acțiunea“ din obiectivul respectivei întreprinderi epice, dramatice, sau lirice, altfel spus, e segmentul inițial, în care se relevă o unitate de loc și de timp, cât și „repere“ / „coordonate“ ce permit o „unitate de acțiune“.

În nuvela istorică romantică, «Alexandru Lăpușneanul» de C. Negruzzi, expozițiunea / expoziția constă în revenirea lui Ale-xandru Lăpușneanu în

Moldova („unitate de loc“), în anul 1564 („unitate de timp“), pentru a doua domnie („unitate acțională“).

▲ Expresionism

(cf. fr. *expressionnisme*)

Expresionismul este curentul literar cristalizat în Europa primului sfert al secolului al XX-lea, în primul rând, grație „binomului“ școlilor de Berlin și de București, promovând un eu creator „eliberat de obiect“, pătruns de fiorul eternității întru germinația cunoașterii luciferice / paradisiace, conectat abso-lutului, „misterului“, infinirii cosmice, „ilimitatului“, accentuat-halucinatoriu, bine potențat / tensionat extatic, surprinzând o realitate în transcendere fantast-tra-gică, lirismul dramaturgic aducând în scenă – din arhetipal, din „arheu“, dintr-o acută conștiință „existențialistă“ / „apocaliptică“ – mirabile, sinergice idei / con-cepte întruchipând un irepresibil „personalism energetic“.

Procesul de cristalizare într-o „nouă estetică“, estetica expresionismului, s-a derulat între anii 1900, când a apărut în Germania *Die andere Seite / Cealaltă față a lucrurilor* de Alfred Kubin, propunând un program de cercetare / abordare a realității și a sufletului veacului din unghiuri „inedite“, și 1927, când s-a înre-gistrat „un mare ecou“ al lucrării lui Emil Utitz, *Die Überwindung des Expresionismus / Depășirea expresionismului*. Estetica expresionismului s-a ivit „în complementaritate“ la curentele anterioare (umanism, iluminism, clasicism, romantism, realism, parnasianism), îndeosebi, la simbo-lism (de la care a preluat verslibrismul, instrumentalismul / wagnerialismul sinesteziilor și revoluționarea până la „atingerea absolutului“), și „în opoziție“ față de curentele contemporane a-vangardiste: dadaism, suprarealism,

futurism, impresionism, con-structivism, cubism, fovism etc. (cf. PEx, 5 sqq.). Expresioniștii – și avem în vedere toate artele, de la literatură și pictură, la sculp-tură și muzică – și-au propus ca obiectiv fundamental surprin-derea realităților în dinamica / ex-staticul de dincolo de „supra-fețe“ (impresioniste), de dincolo de individual (mai mult ori mai puțin „exagerat“, excluzând caricaturalul), în „sfântul mister“ exis-tențial, desigur, în conexiuni cosmice cu infinirea / ilimitatul, cu absolutul, căutându-se „cu pasiune crescândă“ esențele vitaliste, „nucleul vieții, lucrul în sine, transcendentul“ (*PEx,* 219). Departe de orice sentimentalism „vag și decadent“, poezia expresionistă se pă-trunde de „fiorul eternității“, evocă „marile porniri ale spiritului vizionar“, relevă nebănuitele potențe ale miturilor, cultivă întru sporirea cunoașterii luciferice / paradisiace atât metafora nivelului plasticizant («generată în primul rând datorită analogiei» – BTc, 309), cât și metafora nivelului revelatoriu («metaforele revelatorii amal-gamizează sau conjugă două fapte analogice-dizanalogice spre a revela în acest fel un x, sau latura ascunsă a unui mister» – BTc, 310). În cadrul epicului / teatrului, eroii sunt idei / concepte în-zestrate cu voință, «idei ce mișcă din adâncimi nebănuite sufletul omenesc», întrucât «ființe ce redau în energică sinteză viața, în una din multiplele ei înfățișări, iau locul caracterelor de nuanță, substituindu-se inutilelor complicații de conștiință» (L. Blaga, *apud* PEx, 219). Expresioniștii sunt preocupați de fenomenul originar, de perma-nențe, de arhetipal, de „arheu“.

Între cele mai valoroase școli europene ale expresionismului, prin împlinirile sincrone, se evidențiază două: *școala expresionistă a Berlinului* și *școala expresionistă a Bucureștiului;* două sunt cele mai importante reviste germane care militează pentru „noua estetică“,

polarizând expresionismul: *Der Sturm* și *Die Aktion*, îndeosebi, după 1917; în Ro-mânia, expresionismul a fost bipolarizat de revistele *Gândirea* și *Con-timporanul*, după 1921 (cf. CLrex, 53 sqq.). *Expresionismul german* are străluciți reprezentanți în poeții: *Georg Trakl, Franz Werfel, Gottfried Benn,* în prozatorul *Hermann Hesse*, în dramaturgii: *Georg Kaiser, Bertold Brecht, Ernst Toller*, în pic-torii / sculptorii: *Oskar Kokoscha, E. L. Kirchner, Max Pechstein* ș. a.; notabilă pentru estetica expresionismului german este și „declarația“ lui H. Hesse, din *Die neue Rundschau* (1918): «...în teologia și mitologia mea intimă, numesc expresionism acel sunet al cosmicului, acea amin-tire a unei patrii originare, sentimentul etern al universului, con-vorbirea lirică a individului cu universul, mărturisirea și experi-ența de sine traduse în parabole» (*apud* PEx, 67). *Expresionismul valah / românesc* („gândirist“ / „ortodoxist“, cu adânci, impresionante rădă-cini în „Creștinismul Cosmic“ ori în Zalmoxianism) are geniali reprezentanți în: *Lucian Blaga* – poetul din volumele: «*Poemele lumi-nii*» (1919), «*Pașii profetului*» (1921), «*În marea trecere*» (1924), «*Lauda somnului*» (1929) «*La cumpăna apelor*» (1933), «*La curți-le dorului*» (1938), «*Nebănuitele trepte*» (1943), «*Poezii*» / «*Mi-rabila sămânță*», «*Vară de noiembrie*», «*Stihuitorul*» etc. (1962); prozatorul din «*Luntrea lui Caron*»; dramaturgul din «*Zalmoxe*» (1921), «*Tulburarea apelor*» (1923), «*Daria*» (1925), «*Meșterul Ma-nole*» (1927), «*Avram Iancu*» (1934), «*Anton Pann*» etc.; filosoful din «*Trilogia culturii*» («*Orizont și stil*» – 1935, «*Spațiul mio-ritic*» – 1936, «*Geneza metaforei și sensul culturii*» – 1937), din «*Trilogia cosmologică*» («*Diferențialele divine*» – 1940, «*Aspecte antropologice*» – 1947 / 1948, «*Ființă istorică*» – 1959) etc., *Nichifor Crainic* – poetul din volumele: «*Șesuri natale*», «*Zâmbete în*

lacrimi» (1916), «*Darurile pământului*» (1920), «*Priveliști fugare*» (1921), «*Țara de peste veac*» (1931) și teoreticianul / eseistul din «Punctele cardinale în haos» (1931), «*Ortodoxie și etnocrație*» (1937), «*Nostalgia paradisului*» (1940), *Radu Gyr* (poetul din «*Cerbul de lumină*» – 1928, «*Stele pentru leagăn*» – 1936, «*Corabia cu tufănici*» – 1939, «*Balade*» – 1943), *Adrian Maniu* (poetul din «*Salo-meea*» – 1915, «*Lângă pământ*», «*Drumul spre stele*», «*Cartea Țării*», «*Cântec de dragoste și de moarte*» etc., prozatorul din «*Figurile de ceară*» – 1912, «*Din paharul cu otravă*» – 1919, «*Vrăjitorul apelor*», «*Jupânul care făcea aur*» etc., dramaturgul din piesele: «*Meșterul*», «*Lupii de aramă*» – cf. CLrex, 86 sqq.), *Ion Barbu* (hermeticul neoparnasiano-expresionist din „ciclul sburătoresc“, her-meticul expresionist-geometrizant / baladesc-orientalic din «*Joc secund*» / «*Uvedenrode*»), *Aron Cotruș* («*Poezii*» – 1911, «*Sărbătoarea nunții*» – 1915, «*Neguri albe*» – 1920, «*Mâine*», «*Maria Doam-na*» etc. – cf. CLrex, 96 sqq.), *Ion Vinea* (poetul din «*Ora fântânilor*», romancierul din «*Umbra*», «*Fata Ursului*» / «*Duhul pământului*» – cf. CLrex, 93 sqq.), *Gheorghe Petrașcu* (pictorul din «*Autoportret*», «*Scenă orientală*» etc.), *Marcel Iancu* (pictorul din «*Portret*» etc.), *Ion Țuculescu* (pictorul din «*Autoportret cu frunză*», «*Apus de soare*», «*Câmp cu ciulini*», «*Dans*» etc.), *Constantin Brâncuși* (cu „expresionismul organicită-ții“ – cf. PEx, 64 – din «*Pasărea Măiastră*», «*Adam și Eva*», «*Prințesa X*», «*Domnișoara Pogany*», «*Sărutul*», întregul ansamblu sculptural / monumental de la Târgu-Jiu: «*Masa tăcerii*», «*Poarta sărutu-lui*», «*Coloana Credinței fără de Sfârșit*» / «*Coloana Infinitului*») ș. a. Prin aportul școlii românești, prin operele unor creatori de geniu, ca Lucian Blaga, Constantin Brâncuși ș. a., expresionismul european și-a înregistrat apogeul incontestabil.

▲ Fabulă

(lat. *fabula,* „povestire“)

Fabula este specia genului epic – în versuri / proză – alcătuită dintr-o *alegorie*, în care sunt puse în seama necuvântătoarelor forme de comportament, trăsături de caracter reprobabile etc., ale oamenilor, cu scop moralizator / satiri-zator, alegorie din care – ca „parte secundă“, numită *morală* – întotdeauna rezultă, ori se deduce o învățătură.

În trei sute de ani de istorie a fabulei românești, specia a fost menținută la cea mai înaltă strălucire de o scriitoricească „decadă de aur“: Dimitrie Cantemir, autorul unui veritabil roman-fabulă, «Istoria ieroglifică», amplă satiră politică, datând dintre anii 1703 – 1705; Gh. Asachi, autorul volumului de «Fabule alese», publicat în 1836; i se alătură Alecu Donici, cu un volum de «Fabule», în 1840, Anton Pann, cu «Fabule și istorioare», în 1841, Grigore Alexandrescu, din anul 1847, cu «Suvenire și im-presii, epistole și fabule», George Sion, cu volumul «101 fabule», publicat în 1869; marele dramaturg, I. L. Caragiale, are și un volum de «Versuri», cu câteva remarcabile fabule («Temelia», «Bo-ul și vițelul» etc.), apărut postum, în 1922; Tudor Arghezi, neîn-trecutul traducător / „re-creator“ în limba română al fabuliștilor La Fontaine și Krâlov, a scris și câteva originale și genial-în-răzărite fabule («Fabula măgădăului», «Fabulă inversă», «Fabula – Robul neputând...» etc.); din 1946, Marcel Breslașu începe să publice și volume de fabule: «Niște fabule mici și mari» (1946), «Alte niște fabule» (1962) etc.; o capodoperă a speciei este și «Fabula cu maimuța», scrisă de Geo Dumitrescu în anul 1965 și dedicată «Tinerilor mei prieteni talentați / și mândri – defăimați din copac...»:

Păroasă, cocoțată într-un pom, / maimuța meditează despre om. / (El doarme sub copac, gol, după scaldă – / ogoru-i tare, ziua fu prea caldă...) // Urât e, Doamne ! cugetă maimuța, / rău l-a-ntocmit natura, sărăcuța ! / Așa arată, deci ? vai, tare-i slut, / așa ceva de când sunt n-am mai văzut ! / Anapoda, fără măsură, / lung de statură, / cu șira-băț, subțire și prea dreaptă, / și-n sus de ochi, pleșuv, c-un fel de treaptă... / Prea mare-n cap, în labe e prea scurt, / iar cât despre culoare, sfinte soare ! / parcă-i făcut din ouă și iaurt ! / Și să-l auzzi vorbind – ce-i umblă gura, / maimuțărind în sunete natura ! / Cum naiba stă pe labele din urmă ? / Cu ce se scarpină și cu ce scurmă ? / Și cum se urcă oare în copac ? / (Și-o muscă-i vine ăstuia de hac !) / Nici coadă n-are, maică, ptiu !, nici blană – / pe ger, o să-l ia dracu' de pomană !“ // Și tot așa zicea... / – Măre, Vlahuță, / cum să se tragă ăsta din maimuță ?!... // Morala: / Dacă ți-ai lepădat coadă și blană / și-ai coborât devreme din copac, / să nu te-aștepți, tu, mândră lighioană, / c-ai să le fii maimuțelor pe plac !... (DumV, 233 sq.).

În tematologie, *fabula* e înțeleasă ca o „corolă de motive“ bi-polarizată de *cauză* și *efect* (*infra* – v. *temă*).

▲ Fabulos

(lat. *fabulosus,* „ce ține de fabulă, de poveste, de ireal“; cf. fr. *fabuleux*)

Fabulosul, categorie estetico-literară a fantasticului, desemnează un produs al imaginației, avându-și obârșiile în mituri, grație căruia autorul (în funcție de talentul, ori de geniul său) își „înzestrează“ lucrarea, la cotele înalte ale cathar-sisului, „operând“ / creând dinspre, sau în posibile lumi paralele, enorme, uimitoare, incredibile.

Îndeosebi, *fabulosul* se relevă în eposul popular, în creațiile inspirate din acesta; «...evocă în primul rând serii istorice revolu-te, o tipologie pusă în circulație, ca și în fabulă, din evuri ime-moriale, pe baza căreia se construiește și azi; îngroșarea, exa-gerarea trăsăturilor morale ale unui personaj sau a împrejurărilor în care el acționează pot ajunge la dimensiuni fabuloase.» (DTL, 169).

▲ ● Fantastic

(lat. *phantasticus,* „privitor la imaginație“, „plăsmuire“; cf. fr. *fantastique*)

Fantasticul este o categorie estetico-literară ce desemnează fenomene, lucruri, întâmplări neobișnuite, incredibile, dar explicabile printr-o seamă de cauze reale, justificabile printr-o ipoteză, printr-un adevăr științific ce mai are părți nerelevate, necunoscute etc.

În general, prin termenul de *fantastic* este denumită litera-tura în care preponderente sunt miraculoase elemente ale fantaziei / imaginației, ale fabulosului.

Fantastice sunt nuvelele lui Mihai Eminescu (*Sărmanul Dionis, Cezara, Avatarii faraonului Tla* etc.), Gala Galaction *(Moara lui Călifar),* Mircea Eliade (*La Țigănci, Douăsprezece mii de capete de vite, Pe strada Mântuleasa, Incognito la Buchenwald* etc.), Șt. Bănulescu, Fănuș Neagu, Aurel Antonie ș. a. Creații fantastice diverse aflăm și la avangardiștii secolului al XX-lea: Gellu Naum, Sașa Pană, Virgil Teodorescu, Urmuz, Ion Vinea ș. a. Există în literatura română a veacului al XX-lea și o notabilă „explozie“ de proză *science-fiction,* de scrieri *științifico-fantastice*, de la Vl. Colin (*Pentagrama,* 1967)*,* la Ion Hobana (*Ulti-mul văl*, 1957; *Oameni și stele,* 1963), Al. Mironov ș. a.

▲ Fantazie / fantezie
(cf. fr. *fantaisie*)

Prin *fantezie* (sau *fantazie*) este desemnată capacitatea artiștilor de a in-venta, de a crea pe tărâmul artei, de a crea / re-crea lumi în planul ficțiunii.

Eminescu se adresează zeității-Fantazia astfel: «Fantazie, fantazie, când suntem numai noi singuri, / Ce ades mă porți pe lacuri și pe mare și prin crânguri ! / Unde ai văzut vrodată aste țări necunoscute ? / Când se petrecur-aceste ? La o mie pa-tru sute ? Azi n-ai chip în toată voia în privire să te pierzi, / Cum îți vine, cum îți

place pe copilă s-o desmierzi, / După gât să-i așezi brațul, gură-n gură, piept la piept, / S-o întrebi numai cu ochii: „Mă iubești tu ? Spune drept !“» («Scrisoarea IV» de M. Eminescu).

▲ Farsă
(cf. fr. *farce*)

Prin farsă este desemnată o foarte „scurtă comedie“, întemeiată pe o anec-dotă – din sfera cotidianului, familiei etc.–, unde burlescul („comicul buf“ plon-jând în caricatural / vulgaritate) „colaborează“ cu grotescul, dinamitând eroicul, grandiosul, banalizându-le.

Numită „atellana“ de romani, redescoperită în Franța seco-lului al XIII-lea, farsa marchează debutul teatrului lui Molière («Doctorul îndrăgostit», «Gorgibus în sac» etc.), preocupă și la noi pe I. L. Caragiale, vizând bogăția tipologiei umane și prin «Conu Leonida față cu reacțiunea», își pune pecetea și pe debutul cine-matografiei din perioada „filmului mut“ (Ch. Chaplin) etc.

▲ Feerie
(cf. fr. *féerie*, „zânărie“)

Prin *feerie* se înțelege o specie dramatică, un spectacol complex, în care teatrul colaborează neapărat cu alte arte: coregrafia, muzica etc., spre a crea – într-un decor fantastic – o lume miraculoasă, de basm, vecină mitului, populată de ființe supranaturale – îndeosebi, zâne, zmeoaice, „Babe“ / „Mume“ (Cloanțe, Cotoroanțe, ale Pădurii, ale Viscolului, ale Mărilor și ale altor elemente), dar și zmei, păsări măiastre, cai năzdrăvani, oglinzi fermecate, buzdugane etc. –, lume accesibilă și eroilor noștri de toate zilele, spre a extrage fericite învățături.

Între capodoperele speciei: «Visul unei nopți de vară», «Furtuna», ambele de W. Shakespeare, «Andromeda, «Lâna de aur», ambele datorându-se lui Corneille; și în literatura română avem remarcabile feerii: «Sânziana și Pepelea» de Vasile Alecsan-dri («feerie națională în 5 acte»), «Înșir'te mărgărite» de Victor Eftimiu etc.

▲ ● Ficțiune

(lat. *fictio*, „născocire“; cf. fr. *fiction*)

Ficțiunea desemnează acea construcție a imaginației despre care „se crede“ că nu are corespondent în perimetrul realului, ori acele plăsmuiri / invenții ale unui autor, dând iluzia că aparțin realității și producând în receptor veritabilul catharsis.

În planul *ficțiunii* autorul re-crează, „construiește“ o „anu-me realitate“ direct-proporțională cu talentul / geniul său, ori cu capacitatea fantaziei sale. În ceea ce privește ficțiunea, «Poetica» lui Aristotel evidențiază faptul că «misia poetului nu este aceea de a povesti lucruri întâmplate cu adevărat, ci aceea de a relata lucruri putând să se întâmple în marginile verosimilului și necesa-rului»; dacă istoria înfățișează „fapte aievea petrecute“, poezia „născocește acele fapte care s-ar putea petrece“; se consideră că «ficționalitatea nu poate constitui un criteriu de valorizare este-tică decât în măsura în care este înțeleasă ca o caracteristică a artei literare, îmbrăcând diverse forme; accepția restrictivă a ficți-unii ne-ar priva de o seamă de opere de valoare, așa după cum minimalizarea ficțiunii, ca factor preponderent al actului de crea-ție, ne-ar împinge în pur documentarism.» (DTL, 175). O concepție, *ficționalismul*, „susține“ că gândirea „operează“ numai cu ficțiuni.

▲ Figură de stil

Prin *figură de stil* se înțelege un procedeu folosit, îndeosebi, în arta cuvân-tului, spre a mări capacitatea expresivității întru catharsis a unui mesaj / text.

La nivelul frazei, figurile de stil operează „structural-for-mal“, numindu-se și *metataxe;* e cazul *repetiției, inversiunii, anacolutului* etc. Când modificarea operată de figura de stil se relevă în plan „structural-noțional“, avem de-a face cu *tropul: metafora, metonimia, sinecdoca etc. (infra – trop); tropii care afectează „conținutul“, al expre-siei sens, poartă și numele de metasememe; dacă afectează și „va-loarea logică a frazei“, se numesc metalogisme.* După „efectul este-tic“, figurile de stil se clasifică în: *figuri ale ambiguității (comparația, metafora etc.); figuri ale insistenței (enumerația, perifraza, pleonasmul etc.); figuri ale plasticității (epitetul, invocația, onomatopeea etc.); figuri ale repetiției* (aliterația, asonanța, anafora, chiasmul, simploca) etc. Exis-tă și alte clasificări după tipul de modificări formal-semnificative: *figuri topice* (modifică ordinea cuvintelor: anacolutul, elipsa, silepsa, inversiunea etc.); *figuri intonative* (retorice: invocația, exclamația, im-precația, autoimprecația etc.); *figuri fonetice / „de sunet“* (aliterația, asonanța, onomatopeea / armonia imitativă) etc.

▲ ● Final
(lat. *finalis*)

Prin *final,* din punct de vedere estetico-literar, se înțelege încheierea / sfârșitul unei opere.

Literatura modernă a renunțat la clasicul *epilog (supra),* ope-rând cu o bogată știință / artă a finalurilor, de la cele apelând la „distanțarea“ simetrică *(v. infra – simetrie)* față de „incipit“, până la rafinăriile suspansului *(infra). Finalurile romanelor lui Re-breanu apelează la forța*

vizualului, fiind de fapt „invers-deschi-deri“ proiectate parcă pe o peliculă cinematografică, spre a crea impresia de sfericitate, tras-simbolizare a perfecțiunii; la Marin Preda, finalurile se adresează îndeosebi memoriei, prin proiecția unui simbol, a unui element fundamental (timp, eros etc.), în „spațiul“ aforismului: «...timpul nu mai avea răbdare.» («Morome-ții»), «...dacă dragoste nu e, nimic nu e !...» («Cel mai iubit din-tre pământeni») etc.

▲ Fluxgenerație
(high tide generation)

Fluxgenerația (high tide generation) este puternicul val de „flux“, sau val / „generație“ „resurecțional(ă)“ / „revoluționar(ă)“, angajat(ă) într-o cultură / literatură, după un puternic seism social (revoluție, război etc.), ocupând „panoul central“.

Teoria celor trei generații tipice determinate într-o cultură / literatură de un puternic seism social (revoluție, război), conceptele de generație de tranziență (the transience generation), fluxgenerație (high tide generation) și refluxgenerație (the generation of deep clearness) au fost lansate în circuitul estetic-literar, în ciuda cenzurii, la 15 iulie 1984, în pri-ma parte a studiului *Secțiuni de aur ale literaturii române contemporane* de Ion Pachia Tatomirescu, publicat cu generozitate, în revista craioveană «Ramuri» (nr. 7 / 241), de redactorul șef de atunci, Marin So-rescu; din păcate, părțile a doua (consacrată *fluxgenerației Labiș–Stă-nescu–Sorescu și „revoluției“ paradoxismului, cu programare – tot pentru două pagini de revistă / „12 pagini dactilo-A-4“ – pentru numărul din august '84*) și a treia (dedicată *refluxgenerației / the generation of deep clearness,* pusă la portofoliul redacțional pentru numărul din septem-brie '84), chiar dacă au avut avizul / „girul“ lui Marin Sorescu,

nu au mai putut trece de „cenzura post-iuliană“ a Craiovei anu-lui 1984, ambele părți (cu „tăieturile de rigoare“) păstrându-se pentru MLREARMRRP – *Muzeul Literaturii Române din Epoca Avântului Repu-blican al Modernismului Resurecțional și al Revoluției Paradoxismului* (cf. TSalrc, p. 10 sq.; v. *infra* – generație literară).

▲ Folcloristică

Folcloristica este disciplina având ca obiect de studiu *folclorul* *(infra)* – totalitate a creațiilor și manifestărilor artistice și culturale ale unui popor, distingându-se prin *tradiționalism, anonimitate, sincretism* etc.

Interesul marilor personalități ale unui popor pentru *folclo-rul literar* – îndeosebi, pentru paremiologie – s-a arătat încă din antichitate. Dar despre programe de cercetare a *folclorului literar* (culegere, conservare prin tipărituri etc.), despre întemeierea *folclo-risticii*, se poate vorbi doar din secolul al XIX-lea încoace, de când aceste domenii intră în sfera de activitate a unor mari per-sonalități ale romantismului. *Folcloristica românească* a fost înte-meiată, între 1842 și 1853, de A. Russo, Vasile Alecsandri și Nicolae Bălcescu. Apoi, istoria folcloristicii românești a înregistrat nume de talie europeană: B. P. Hasdeu, Ovid Densusianu, G. Dem. Teodorescu, Elena Niculiță Voronca, Tudor Pamfile, Lucian Blaga, Al. Rosetti, George Călinescu, Constantin Brăiloiu, Adrian Fochi, Romulus Vulcănescu ș. a.

▲ Folclor literar

(din engl. *folklore* < *folk-* „popor“ + *-lore* „știință“ / „creație“, „cunoștință“)

Folclorul literar – sau literatura populară – este totalitatea creațiilor unui popor, aflate sub pecetea artei

cuvântului, ce se disting prin *oralitate, anonimitate, colectivism, tradiționalism* și *sincretism*.

Prin *oralitate*, sau *caracter oral*, se înțelege faptul că folclo-rul literar este creat, păstrat și transmis prin viu grai, din gene-rație în generație.

Prin *anonimitate*, sau *caracter anonim*, se înțelege faptul că orice creație folcloric-literară există fără a se reține (de memoria colectivității) numele autorului / autorilor acesteia (decât rarisim și nesemnificativ, pentru puțină vreme).

Prin *colectivism*, sau *caracter colectiv*, se înțelege faptul că orice creație folcloric-literară este expresia artistică a unei conști-ințe colective; creația folcloric-literară, produs al unui individ de talent / geniu, nu primește „dreptul de circulație“ fără a fi gi-rată de colectivitatea din care face parte acesta (altfel, creația respectivă este sortită neantizării / dispariției).

Prin *tradiționalism*, sau *caracter tradițional*, se înțelege faptul că în cadrul folclorului literar există un sistem prestabilit de mijloace de expresie artistică, „după datină / obicei“, combinân-du-se în nenumărate variante – formule magice, grupuri de rime, imagini, metafore, motive, reprezentări mitice, rime-perechi (ori monorime), ritm trohaic, versuri pe măsura zalmoxiană de 5 – 6, ori „clasic-folcloric-valahă“ de 7 – 8 etc.

Prin *sincretism*, sau *caracter sincretic*, se înțelege faptul că orice creație folcloric-literară, orice oralo-text folcloric se manifestă / rostește numai la o anumită dată (de sărbătoare de peste an), numai în anumite împrejurări, unde se consideră necesar, antre-nând în relevarea întregului său și aportul altor populare arte / științe, tehnici, practici magic-homeopatice, măști, mimă / panto-mimă, muzică etc. De pildă, *sincretismul,* în cazul

rostirii „de nouă ori“ a unui oralo-text de *Descântec de gâlci* (amigdale inflamate): «*A avut Samca nouă feciori / și-ntr-o zi i-a botezat, / și-ntr-o zi i-a cununat, / și-ntr-o zi la oaste i-a luat, / ș-au venit, din nouă opt, / din opt șapte, / din șase cinci, / din cinci patru, / din patru trei, / din trei doi, / din doi unul, / din unul niciu-nul. / Așa să piară gâlcile / năsâlcile, / gâlcile ca bobul, / gâlcile ca macul, / gâlcile ca fasolea, / gâlcile ca mazărea, / gâl-cile ca lintea, / ca roua din soare / în patru crăpată, / în ma-re-aruncată. / De la mine descântecul, / de la Dumnezeu leacul.* (TPp, II, 57 sq.), antrenează următoarele practici: în vremea rostirii, «descântătoarea unge gâlcile cu unt, sau cu smântână, și le trage cu degetele îndărăt; se descântă dimineața, pe nespălate, la amia-ză-zi și seara» *(ibid.)*; ori, dacă nivelul atins de amigdalită permite: se ia un vas (strachină) cu apă „neîncepută“; se stâmpără în ea trei tăciuni, se introduc trei fire de busuioc și „se mestecă neînce-puta apă“ (ambele operații au caracter antiseptic); se spală pe mâini cu o parte din apă (igienizare); se introduce arătătorul în apa sterilizată rămasă; apoi, degetul umed se vâră în sare de bu-cătărie cu cristale mari (ca pentru murături); pacientul este in-vitat să deschidă gura mare, fiindu-i atinse amigdalele inflamate cu degetul cu cristale de sare care perforează (ca niște minuscule „bisturie“) pielița acestora, eliberându-se puroiul și producând vin-decarea. Rostirea oralo-textului are ca scop îndepăratrea atenției pacientului și a celor din jur de la „ceremonialul“ cu busuioc și cristale de sare, spre a nu-i fi furat secretul vindecării.

Folclorul literar se află în temeiul oricărei literaturi culte. Ca și literatura cultă, folclorul literar românesc cunoaște cele trei genuri și majoritatea speciilor cultivate și de marii scriitori. Între speciile lirice folcloric-dacoromânești se evidențiază: *doina* (*de dor, de jale, de*

haiducie, de cătănie, de înstrăinare / dezrădăcinare etc.), *cântecul de petrecere și joc,* sau *horele* (de iubire / dragoste, de dor, de familie, de muncă, de reflectare a relațiilor sociale, cântecul despre joc / cântec etc.), *strigătura, zicătoarea, bocetul* («Cântecul Bradu-lui», «La Bradul Zânelor» etc.); are ca specii epice: (în versuri:) *balada* (fantastică, pastorală, vitejească, de curte feudală, novelis-tică, jurnalieră etc.), *orația de nuntă (conăcăria), legenda* (deopotrivă, versificată, sau în proză), *proverbul* (în versuri, ori în frază nerit-mată), *ghicitoarea* (versificată, ori nu), *colindul (colinda / corinda);* (în proză:) *basmul, povestea, snoava, „bancul“;* are ca specii dramatice: *Vifleimul / Vicleiul* (teatru religios-creștin de Crăciun), *Irozii* (religios-creștin), *Plugu-șorul* (religios-agrar arhaic, la Anul Nou), *Gogiul* (*spectacol funerar* – cf. VMR, 190 sq.), *Capra, Borița, Frumușanul / Caloianul, Paparuda, Mândraica / Drăgaica* (religios-arhaice, sau mitice, cu măști etc.), *Jienii* („laic“, din secolul al XX-lea) etc. Impresionantul tezaur folcloric-literar dacoromânesc l-a determinat pe Vasile Alecsandri să declare – în prefața de la *Poezii poporale. Balade (Cântice bătrânești),* I (Iași, 1852) – că «Românul e născut poet ! Înzestrat de natură cu o închipuire strălucită și cu o inimă simțitoare, el revarsă tainele sufletului în melodii armoni-oase și în poezii...»; tot cu acest prilej, face și o clasificare fol-cloric-literară: «Comori neprețuite de simțiri duioase, de idei înal-te, de notițe istorice, de crezări superstițioase, de datini strămo-șești și mai cu seamă de frumuseți poetice de originalitate și fără seamăn în literaturile străine, poeziile noastre poporale com-pun o avere națională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru nația română. Aceste poezii se împart în trei clase deosebite*: 1. Cânticele bătrânești* sau *Balade; 2. Doine; 3. Hore.* Baladele sunt mici poemuri asupra întâmplărilor

istorice și asupra faptelor mărețe. Doinele coprind toate cânticele de doruri, de iubire și de jale. Horele sunt cânticele de veselie ale poporului.».

▲ Franjă lirico-semantic-sincretică

Prin sintagma *franjă lirico-semantic-sincretică* este desemnată „capacita-tea“ de sacre sensuri / înțelesuri („vectorizări“) poematice dispusă în orice cuvânt (dinspre puterea originară a vorbei, potrivit mitului despre Logos), ca în fenomenul de interferență luminoasă, cu alternativitate de fotoni și de „genunoni“ („antifotoni“, „germeni ai întunericului“), „capacitate“, bineînțeles, „disponibilă“ întru catharsis, „valorificabilă“ / „valorificată“ numai de poeții adevărați, dotați „prin naștere“ cu senzori pentru așa-ceva.

Gândirea – și mai ales cea din orizontul cunoașterii meta-forice – este profund hologramatică; și astfel de „senzori-laseri pentru cosmicitate“ (ținând de capacitatea – la care se referea și B. Croce – de a revela înfiorarea cerescului în poem) nu pot fi confecționați; cei dotați cu talent / geniu îi posedă, dar nu „ere-ditar“, ci, dacă se poate spune paradoxist, „discontinuu-ereditar-aleatoriu“.

▲ ● Funcțiile comunicării

În *teoria comunicației* – care desemnează *transmiterea unei informații în interiorul unui grup, transmitere considerată în raporturile ei cu structura grupului* –, mijlocul general de realizare al acesteia fiind limbajul, desigur, în obiectiv, s-au aflat, încă de la început *funcțiile limbajului* în orice act de vorbire și, implicit, în oricare act de organizare a discursului literar: (1) *funcția emotivă (expresivă),* (2) *funcția poetică,* (3) *funcția referențială (denotativă / cognitivă),* (4) *funcția conativă*

(persuasivă / retorică), (5) *funcția metalingvistică („metalinguală“),* (6) *funcția fatică* etc.

Roman Jakobson, abordând și această problemă, subliniază: «Cel ce se adresează *(emițătorul)* trimite un *mesaj* destinatarului *(recep-torul)*; pentru ca mesajul să-și îndeplinească funcția, el are nevoie: de un *context* la care se referă (sau, în nomenclatura modernă, de un *referent*), pe care destinatarul să-l poată pricepe și care să fie ori verbal, sau capabil de a fi verbalizat; de un *cod,* întrutotul sau cel puțin parțial comun atât expeditorului cât și destinata-rului (sau, cu alte cuvinte, comun celui ce codează și celui ce decodează); în fine, are nevoie de un *contact,* conducta materială sau legătura psihologică dintre cei doi, care le dă posibilitatea să stabilească și să mențină comunicarea» (JakL, 32). Între acești factori ai comunicării se stabilesc funcțiile. *Funcția emotivă / expresivă* (1) *se exer-cită între emițător și mesaj*; *această funcție ține de faptul că «limbajul omenesc este însuflețit de două intenții», reflexivitatea și tranzitivitatea, întrucât «cine vorbește „comunică“ și „se comunică“» – după cum subliniază Tudor Vianu în «Dubla intenție a limbaju-lui și problema stilului». Funcția poetică* (2) este esențială pentru me-sajul literar, deși pare a se ivi „dintre funcțiile“: emotivă, referen-țială și conativă, ocupând „locul central în comunicarea estetică“; Roman Jakobson descrie astfel lucrarea funcției poetice, după ce reamintește cele două moduri principale de aranjament în compor-tamentul verbal, *selecția* și *combinarea:* «Dacă, de exemplu, *copil* este subiectul mesajului, vorbitorul va alege din vocabularul uzual unul dintre cuvintele mai mult sau mai puțin similare, ca: puști, copil, tânăr etc., într-o anumită privință toate fiind echivalente. Apoi, ca un comentariu la acest subiect, va alege unul din ver-bele semantic înrudite:

doarme, moțăie, ațipește, dormitează etc. Ambele cuvinte alese se combină în lanțul vorbirii. *Selecția* se rea-lizează pe baza unor principii de echivalență, asemănare sau deo-sebire, sinonimie sau antonimie, pe când *combinarea* – construirea secvenței, se bazează pe contiguitate. *Funcțiunea poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției pe axa combinării.* Echivalența devine factorul constitutiv al secvenței.» (JakL, 34 sq.). *Funcția referențială* (3) *se antrenează între mesaj și context.* *Funcția conativă / persuasivă* (4) orientează enunțul către receptor, angajează și „idealul“ raport dintre mesaj și „desti-natar“; pentru stilul funcțional administrativ-juridic, funcția cona-tivă / persuasivă sau retorică este esențială, oferid informații stricte / „certe“, de „interes general“; marca funcției conative este dată de vocativ – la substantiv, de persoana a II-a – la pronu-me și verb, îndeosebi, de imperativ – la verb; în acest cadru, se disting: 1) forme directe de adresare (indici verbali de identificare a receptorului: vocative, imperativul etc.: *Faci* ce-ți zic eu ! / ...ce trebuie ! / ...cum ți s-a cerut ! etc.); 2) forme indirecte de adre-sare – aluzia (figura de gândire se întemeiază pe analogie, cu scopul de a evita: un eventual pericol, caracterul vulgar / obscen al exprimării, precizia exagerată etc.), eufemismul (atenuarea prin substituire, ori perifrază / antifrază), perifraza (termenul e sub-stituit cu o locuțiune / sintagmă – „cetatea eternă“ / Roma; „s-a dus în Țara-fără-Dor“ / „a murit“; „Dalbul de Pribeag“ / „mor-tul“), litota (atenuează, exprimă reticent, „ocolitor“, „larg-învă-luitor“ o idee, evidențiază chiar prin termenul opus / antonim: Ștefan cel Mare fost-a «om nu mare de stat»). *Funcția metalinguală* (5) ține de codul dintre emițător și receptor. *Funcția fatică* (6) – funcție „sintactic-pragmatică“, extrem de complexă pentru orice tip de dis-curs – privește asigurarea contactului permanent stabilit

între emițător și receptor dinspre raportul „tradiție – inovație“, ori, mai exact spus, vizează „momentul corelării informației“ „vechi“ / „cu-noscute“ (ori „arhicunoscute“) cu „informația nouă“, sau „proemi-nentă“ („protuberantă“), „dinamizatoare“, „schimbătoare“ benefică de orizont, încât să focalizeze capacitatea „de receptare“ („recepto-rul“) pe „mesajul produs, oferit“ acum. Există „rețete“ de cuvinte / expresii cu funcție fatică (de tipul: „Mai ești pe fir / Alo ?!?“, „Mă urmăriți cu atenție...“ etc.), dar și „întăritoare de func-ție fatică“, de la sintagme verbale de tipul: „nu vă puteți închi-pui / imagina...“, „vă asigur că...“ / „vă jur că...“ etc., la inter-jecții de avertizare („Na !“, „Uite !“ etc.), la „incitatoare ale a-tenției receptorului“ („Ați aflat ultima noutate / bomba târ-gului...?“, „Ce credeți că s-a mai petrecut...?“ etc.).

(v. *supra* – comunicare / teoria comunicației).

▲ Futurism

(cf. fr. *futurisme*, „viitor-ism“)

Prin *futurism* este desemnat un curent literar din orizontul primului război mondial, proclamând „nevoia furioasă de a se da libertate cuvintelor“, „stilul telegrafic“, „maxima dezordine“, „frumusețea vitezei“, „domnia mecanicii / teh-nicii“, „energia distructivă“ etc., iar dintr-o nețărmurită „încredere“ în dinamica prezentului și mai ales într-a viitorului, era solicitată și „demolarea“ academiilor, bibliotecilor, muzeelor etc.

Curentul s-a afirmat zgomotos în deceniul al treilea din secolul al XX-lea, prin manifestele lui Marinetti (primul – de Paris, din 1909, al doilea – de Milano, din 1913); liderului futurist i s-au alăturat – din Italia – Folgore, Papini, Soffici, Tavolato ș. a.; din Rusia i-au ținut hangul

o vreme: Burliuk, Hlebnikov, Kamenski, Maiakovski (cel din volumul «Norul în pantaloni») ș. a.

▲ Gazel

(din arabul *ghazal*, „erotică“)

Gazelul este o poezie cu formă fixă, alcătuită dintr-un număr de 5 – 15 di-stihuri, încât fiecare al doilea vers din distih să aibă aceeași rimă cu a versurilor din distihul inițial.

Schema clasică a dispunerii rimelor este: a–a, b–a, c–a, / ... / o–a etc. Literatura română datorează câteva gazeluri celebre lui Emi-nescu (*Tu cu cruzime m-ai respins când am voit, copilă, / Să devastez frumsețea ta cea dulce, făr' de milă – // Și totuși corpul tău e plin de-o coaptă tinereță, / Tu, al amorului duios demonică prăsilă ! // Eu am plecat purtând în piept durerea-mi toată scrisă, / Precum al primăverii vânt duce-n văzduh o filă; // ... // Și sufletele noastre-atunci pe buze atârnate / S-au contopit în sărutări, în desmierdări, în milă, // Parc-am trecut noi amândoi în noaptea neființei, / Ne-am zugrumat în sărutări, ne-am omorât, copilă !* – «Ghazel»; *Toamna frunzele colindă, / Sun-un grier sub o grindă, / Vântul jalnic bate-n geamuri / Cu o mână tremurândă, / Iară tu la gura sobei / Stai ca somnul să te prindă. / Ce tresari din vis deodată ? / Tu auzi pășind în tindă – / E iubitul care vine / De mijloc să te cuprindă / Și în fața ta frumoasă / O să ție o oglindă, / Să te vezi pe tine însăți / Visătoare, surâzândă. – «Gazel», motto la «Călin – file din poveste»*), lui G. Coșbuc (*Picurii cu strop de strop / Fac al mărilor potop – // Zilnic câte-un spic adună / Și-n curând tu ai un snop. // ... // Iar de n-are scop viața, / Fă să aibă clipa scop.* – «Gazel – Picurii cu strop de strop»; ori: *Oamenii mă-nvinuiesc / Că sunt tânăr și iubesc ! // Tu mi-ai zis să viu la moară / Pe-nsărat, să te-ntâlnesc, // ... // Te-aș lăsa și mi-e cu jale, / Te-aș iubi, nu îndrăznesc !* – «Gazel – Oamenii mă-nvi-nuiesc») ș. a.

▲ Gândirism

(de la numele revistei *Gândirea* + suf. *-ism*)

Prin *gândirism* se înțelege curentul cultural / literar, a cărui platformă estetică s-a cristalizat la revista «Gândirea», promovând: *un nou, polidimensional autohtonism și mesianism, având în obiectiv înmănuncherea tuturor ramurilor creatoare ale spiritului românesc; relevarea pecetii ortodoxismului cosmic dacoro-mânesc pusă pe toată spiritualitatea României; „substanța" bisericii / Ortodo-xismului se reliefează din nuntirea cu „substanța etnică"; ralierea creației artistice / literare eternei tradiții a Spiritului* etc.

Revista *Gândirea* a apărut mai întâi la Cluj-Napoca, de la 1 mai 1921, sub direcția lui Cezar Petrescu și I. Cucu (numai în primul an de existență al revistei), mutându-se din decembrie 1922, în București, unde a apărut până în anul 1944 (cunoscând doar două întreruperi, în 1925 și în 1933 – 1934). Din 1926 până în 1928, Cezar Petrescu a fost „secondat" la conducerea revistei de poetul Nichifor Crainic. Revista «Gândirea» s-a aflat între anii 1928 și 1944, anul ultim al apariției sale, numai sub conducerea lui Nichifor Crainic. Primele zece numere ale revistei «Gândirea», cele din perioada „napocan-clujeană", după cum remar-ca E. Lovinescu, nu au impus «o direcție precisă; numai după strămutarea ei la București și după trecerea sub conducerea poe-tului și teologului Nichifor Crainic, ea a devenit un organ de luptă și de atitudine literară» (LScr, 6, 46); revista «a strâns în jur un grup de scriitori de talent – Nichifor Crainic, I. Pillat, Gib. Mihăescu, Lucian Blaga, Adrian Maniu, V. Voiculescu, Em. Bu-cuța, Matei Caragiale, Tudor Vianu ș. a.»; după prima confla-grație mondială, potrivit aprecierii aceluiași critic / istoric literar, «se poate vedea în *Gândirea* una dintre cele mai bune reviste de după război» (LScr, 6, 47). Articolul-manifest al *tradiționalismului* in-terbelic,

Sensul tradiției, datorat lui Nichifor Crainic, a fost publicat în revista «Gândirea» (nr. 1–2) din 1929: «Literatura sămănăto-ristă a înfățișat un om al pământului, un om al instinctului teluric, fiindcă doctrina care o însuflețea era fascinată de un ide-al politic determinat. Afară de aceasta, realizarea autohtonismului sămănătorist e unilaterală, întrucât s-a manifestat numai în ordi-nea literară. Noi voim să-i dăm o amploare prin năzuința de a îmbrățișa toate ramurile creatoare ale spiritului românesc (...) De aceea omul sămănătorist e omul pământului și al naturii. Sensul acestei literaturi e local, cu cât e mai apropiat de pământ și subordonat ideii politice (...) Pe pământul pe care am învățat să-l iubim din *Sămănătorul*, noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii Ortodoxe. Noi vedem substanța acestei biserici amestecată pretutindeni cu substanța etnică. Pentru noi și pentru cei care vor veni după noi, sensul istoriei noastre și al vieții și artei populare rămâne pecetluit, dacă nu ținem seamă de factorul creș-tin. El e tradiție eternă a Spiritului care, în ordine omenească, se suprapune tradiției autohtone» (*apud* LScr, 6, 48).

▲ Gen literar
(lat. *genus* „neam, rasă, fel, mod“)

Genul literar (categorie estetic-teoretic-literară) desemnează, în funcție de raportul dintre subiectul creator și cosmos, clase de creații aflate sub pecetea artei cuvântului.

Genul privește acele opere asemănătoare prin modul structu-rării, prin suma procedeelor estetice, prin modalitatea comunicării eului auctorial către receptor. Există trei genuri literare: *liric, epic* și *dramatic*. În istoria conceptului, «două au fost criteriile esențiale care s-au interferat în definirea genului: a) modul de raportare a

individului creator la lume; b) caracteristicile formale ale produ-sului creației și, derivate din acestea, legile interne de constituire a unui grup de opere.» (DTL, 184).

▲ Generație literară

(lat. *generatio, õnis* „capacitatea de a naște / produce“; cf. fr. *génération*)

Generația literară este o categorie estetic-sociologică desemnând gruparea bio-psiho-istorică din perimetrul unei literaturi, mobilizată de o conștiință creatoare „revoluționară“, angajată într-un program de atingere de „nouă culme“, raportân-du-se la cea / cele precedente, dar, mai ales, într-un program de recunoaștere și de situare în ierarhia epocii, deziderat ce „se realizează“ numai prin veritabilă operă finită (de regulă, în următorii cinci / zece ani de la „manifestare“ / „lansare“).

Într-o literatură există și *pseudogenerații* – care nu au operă literară veritabilă nici după douăzeci-treizeci de ani, dar care, pare-se, au doar „rolul“ de a întreține „sacra gălăgie lite-rară“. În apariția / formarea generațiilor literare decid și refor-mele sistemului de învățământ – care se declanșează la scurt timp după puternicul seism social (revoluție / război); sistemul de învățământ dintr-un stat asigură preluarea / însușirea – întru cunoaștere și sporire – a tezaurului generațiilor anterioare, în funcție de care se formează / modelează *re-născutul spirit creator-gene-raționist,* inclusiv *cel creator-generaționist-literar, conștiințele naționale, auctoriale* etc.

În legătură cu *generația,* s-a observat că «exegeza contempo-rană nu este unanimă în acceptarea acesteia ca realitate și în considerarea noțiunii ca semnificativă pentru studiul unui fenomen literar; se merge până la

respingerea conceptului, apreciat chiar ca un pseudoconcept; una din cauzele ce motivează asemenea poziții nefavorabile o vedem în așteptările față de acest concept; se do-rește de la el altceva decât este în realitate și ca noțiune ce reflectă această realitate; de aceea este necesar să se delimiteze generația, ca realitate literară ce ființează ca atare, de conceptul de generație literară, care capătă sensuri diverse în funcție de viziunea și metoda de lucru a cercetătorului, ca și de concepția fiecărui scriitor despre creația literară, de rezonanța ei în public; în fine, nu putem renunța la conceptul de generație literară numai pentru că el nu reușește să răspundă tuturor exigențelor metodologice și de investigare ale istoricului literar; generația este operațională, dar în anumite contexte riguros delimitate și rapor-tată la alte concepte: epocă, școală literară, curent literar, grupare literară, tradiție și inovație, progres artistic, individuali-tate artistică, talent, geniu, creație artistică.» (SGC, 228); este util conceptul de *generație literară* «deoarece exprimă o anumită stare, o anumită mentalitate literară nu numai în planul creației, dar și în cel al difuzării și receptării ei; el ne indică pulsul de noutate adus de un grup de creatori dincolo de diferențele lor psihosociale reuniți într-un interval de vârstă» *(ibid.)*; generația literară este «un grup psihosocial plasat în realitatea socială, culturală, poli-tică a unei epoci», cuprinzând «creatori de vârstă apropiată, ori-entați de aceleași idealuri de reînnoire a limbajului artistic, de abordare tematică într-un mod inedit, marcat de un stil propriu de acțiune în realitatea socială ca și de modalități noi de difu-zare și receptare a propriilor creații și a tradiției literare» (SGC, 229).

Generație literară, cele trei valuri („generații“) literare tipice: valul (generația) de tranziție / tranziență (the transience generation), valul (generația) de „flux“, sau fluxgenerația (high tide generation) și valul (generația) „de reflux“, sau refluxgenerația (the generation of

deep clearness). Un puternic seism social – război, revoluție – antrenează întotdeauna într-o cultură / literatură o nouă generație revoluțio-nar-creatoare (care se va desfășura până la „următorul seism so-cial“), generație relevându-și mai multe „valuri bio-psiho-istorice“ (în funcție de mărimea segmentului temporal „interseismic“).

Primul este *valul („generația“) de tranziție / tranziență (the transience gene-ration),* „considerat“ (din epoca respectivă) a fi drept „vechea gene-rație“, val „confundat“ deci cu o *„generație“ de tranziție,* „în curs de ieșire“ din „panoul central-acțional“, situându-se „în baza noii generații“ (ca „jertfă de întemeiere“), preluând „reculul“, șocul „va-lului anterior“, izbit / absorbit „de țărm“.

Al doilea este puternicul *val „de flux“, „revoluționar“,* considerat drept „noua generație“, sau „generația de flux“, ori „fluxgenerația“ (hig tide generation) – care se constituie în „frontul dinspre țărm“, în partea „de atac“ și „de creastă“, val „dinamitard“, „modificator de relief / mal“, situân-du-se în „panoul acțional-central“. Un astfel de val, o astfel de generație, dar de după al doilea război mondial, se înfățișează istoriei dincoace de „obsedantul deceniu“ (1948 – 1958 / 1960), dincoace de „epoca proletcultistă“, dincoace de pustiirile staliniste în cultură / științe, desigur, în marele rol de a reînvia artele / poezia; de aceea i se justifică desemnarea prin sintagma de *gene-rație resurecțional-modernistă / modernist-resurecțională și a revo-luției paradoxismului.*

După *valul / generația „revoluționară“ (fluxgenerația – high tide generation)* se evidențiază – determinate în primul rând de reformele sistemului de învățământ, apoi de calitatea guvernă-rilor – *valurile post-revoluționare,* cu tendința de a ocupa „cen-tralul panou acțional-cultural / spiritual“, fiecare val considerân-du-se „altă / nouă

generație“, „confundându-se“ cu o „refluxgene-rație“, adică o *„generație a retragerii la matcă“ și a cristalizărilor în profunzime (the generation of deep clearness)* ca „revers“ al valului revoluționar, ca parte dispre matcă și de „reflux“ – ce, la următorul seism, își trans-formă ultimele două-trei promoții, încă „neafirmate deplin“ (fiind în „pragul maturizării“), evident, în „structura de rezistență“ a următoarei generații. De fapt, în țărmul ființării, nu există decât un unghi „istoric“ de observare-înregistrare a lucrării valurilor „pe zona fiecărei generații“, valuri exercitându-se în noul relief, „în noua priveliște a țărmului“, a ființei, în funcție de amplitudinea și de „originalul spirit al veacului“. Orice generație – ce se anun-ță, în primul rând, prin poeții săi – cunoaște două vârste: mai întâi, *vârsta adversativismului, a negării și a formării conștiinței de sine în pluralitate;* apoi, *vârsta deplinei afirmări* (prin înflori-rea talentelor / geniilor) *și a structurării operelor în sisteme lite-rare;* atingând acest stadiu, generațiile „se regăsesc“ în zonele superioare ale spiritului și „își dau mâna“, „își predau ștafeta“, încercând a stabili eventuale conexiuni (vecinătăți), în vreme ce sistemele literare cunosc (dincolo de voința autorilor) dispunerea potrivit spectraliilor eternal-valorice (cf. TSalrc, 10 sq.). „Anvergura intră-rilor“ într-o generație literară / culturală (științifică) este în func-ție de „segmentul temporal“ dintre cele două „seisme sociale“ – războaie / revoluții – între care se situează („valul“ / „genera-ția“) și egală cu „anvergura ieșirilor“; segmentul „generaționist-tem-poral“ poate fi „mai mic“, așa cum este cel interbelic, sau „mai mare“, cum cel de după al doilea război mondial, (1960 / 1965 – 1989). „Intrările“ într-o generație se fac la „maturitate“, pragul biologic fiind marcat de atingerea vârstei de 20 / 30 de ani; „ieșirile“ au loc „în valuri pensionabile“, pragul biologic fiind mar-cat de

atingerea vârstei de 60 / 70 de ani, în funcție de măsura „capacității intrărilor". Scriitorii / poeții de după cel de-al doilea război mondial, constituindu-se în valoroasa *generație modernist-resurecțională și a revoluției paradoxismului* s-au născut – în ma-joritatea lor – între 1930 și 1945 / 1950 („nucleul" alcătuindu-l *„născuții în '33":* A. Dumbrăveanu, Gr. Hagiu, M. Scorobete, Ni-chita Stănescu, H. Zilieru, I. Băieșu, E. Simion ș. a.).

▲ Generație de tranziență
(the transience generation)

Generația de tranziență (the transience generation) este „primul val", „prima generație" (literară) angajată într-o cultură / literatură, după un puternic seism social (revoluție, război etc.), bucurându-se de așa-zisa „autojertfire de întemeiere", sau de onoarea de a fi „generație de sacrificiu".

(*supra* – generație literară)

▲ Geniu
(lat. *genius*, „spiritul locului")

Geniul este un concept filosofico-estetico-literar desemnând – pe de o parte – „aptitudinea creatoare ieșită din comun" a unui om de știință / cultură și – pe de altă parte – rarisima capacitate „luciferică" a unui individ uman („unul la un milon") de a produce „absolutul artistic / frumos".

Prin sintagma geniu național se înțelege de obicei o sumă de însușiri spiritual-creatoare specifice unui popor, „moștenire" și „multiplicare" de la mai mult ori mai puțin anonimii indivizi ai unei nații, înzestrați cu facultăți excepționale.

▲ Genul dramatic

Genul dramatic este genul ce reunește operele literare, fie în versuri, fie în proză, unde eul, în tensiunile sale interioare, sau în conflictele exterioare, cunoaște autoreflectarea prin personaje-oglinzi-actori, în atitudini critice, ironice, ridicole, ori dramatice, sublime, tragice, absurde etc.

În speciile acestui gen, autorul este pe deplin „retras“ în indicațiile de regie, în scenă rămânând numai personajele-actori. Are ca specii: *comedia, drama, melodrama, tragedia, vodevilul* etc. Dramaturgia clasică este guvernată de *regula celor trei unități – de acțiune,* presupunând „desfășurarea“ într-un singur plan, *de loc / spațiu*, potrivit căreia înfruntările trebuie făcute într-o unică, într-o singură arie „decisivă“, și *de timp*, după care evenimentele nu puteau depăși un dienoc, adică un ciclu al nocturn-diurnului, sau 24 de ore. O dată cu teatrul modern, spectacolul dramaturgic se rafinează, inovațiile merg până la antiteatru, unde autorul mizea-ză doar pe dialog, pe efectele scenice, renunțându-se la „clasicis-mul“ expunerii, conflictului, intrigii, punctului culminant, deznodă-mântului etc.; se apelează chiar la „anihilarea comunicării“, „au-toparodierea“ contribuind la „deconspirarea în fața publicului“.

▲ Genul epic

Genul epic este genul ce reunește operele literare, fie în versuri, fie în proză, unde eul cunoaște „autoreflectarea“ prin oglinzi-personaje / eroi, pe du-rata narațiunii subiective sau obiective.

În creațiile acestui gen, vocea auctorială este aproape anihi-lată de vocile eroilor / personajelor, căci autorul este substituit de personaje (personaj-reflector, personaj absent, personaj colectiv, personaj-casă /

cetate, personaj-bibliotecă etc.), narațiunea alter-nând cu descrierea, preponderentă fiind exprimarea persoanei a treia, îndeosebi, la timpuri ale trecutului. Are ca specii: *balada, epopeea, fabula, legenda, nuvela, poemul, povestirea, reportajul, romanul, schița* etc.

▲ Genul liric

Genul liric este genul ce reunește operele literare, îndeosebi, în versuri, în care eul „se narcisizează" în actul autoexprimării.

Preferăm verbul *a se narcisiza*, pe care-l derivăm de la mitoni-mul *Narcis (*cunoscutul erou din mitologiile antice, iubitor cu înfu-murare de zâne / nimfe, dar răzbunate de zeița Nemesis ce i-a luat mințile, făcându-l să piară din durerea pricinuită de oglin-direa propriului chip de neatins din apa fântânii) cu productivul sufix *-iza, poate și* pentru „unda de tragic, de thanatism" – deși actul creator-liric este considerat de unii poeți, de la Nichita Stănescu și de la prietenul său de la Belgrad, Adam Puslojici, încoace, drept „însicrierea" sinelui. În creațiile acestui gen, recep-torul înregistrează „în direct" vocea eroului liric, identificându-se în cea auctorială. Exprimarea eroului liric se face, firește, la per-soana întâi, indicativ-prezent. Are ca specii: *elegia, imnul, medi-tația, oda, pastelul, satira* etc.

▲ Glosă

(lat. *glossa* „cuvânt care necesită explicații")

Glosa este o poezie cu formă fixă, cu un conținut gnomic / filosofic, având un număr de strofe egal cu numărul de versuri-aforisme al primei strofe, plus două, unde fiecare strofă, începând cu a doua, comentează „în evantai" un vers din prima strofă (pe care îl și conține ca

vers final-strofic), ultima strofă fiind constituită din versurile primei strofe, dispuse în ordine inversă, fără a-i altera înțelesul.

La obârșii, glosa a fost «o parodie a unei poezii, în care fiecare vers al poeziei date era comentat ironic într-o strofă»; «dificil de realizat, *glosa* este destul de rar abordată» (DTL, 193). În literatura română există două glose: celebra *Glossă* de Mihai Emi-nescu și – mai puțin cunoscută, în spiritul esteticii paradoxis-mului – *Glossa lui Făt-Frumos* de Ion Pachia Tatomirescu, unde reverbe-rează ancestralul fond spiritual / cultural-civilizatoriu dacoro-mânesc prin proiecția Cavalerului Zalmoxian (Cogaionic / Dună-rean) în Făt-Frumosul mitosofic autohton ca simbol al triumfului *Binelui* asupra *Răului*, al *Luminii / Yang*-ului asupra *Genunii / Yin*-ului. *Glossa lui Făt-Frumos* se structurează în șase catrene, în măsu-ra 8, pe următorul „cadraj“ de rime: *a-b-a-b // c-b-c-b // d-a-d-a // e-b-e-b // f-a-f-a // a-b-a-b: «Lângă munte vine castrul, / luminos trece colindul; / sâmburii-ncolțeau albastrul, / pe când El s-a zvârcolindu. // Pe lumină, pe-nstelare, / apa-ntunecase grindul / și spre-nalta inelare, / pe când El s-a zvârcolindu. // Și în sud, și în pustie, / aurul nuntise astrul, / și-n descântece – se știe –, / sâmburii-ncolțeau albastrul. // Un sol alb, pe-ntunecime / (numai Făt-Frumos știindu-l), / ne încearcă-n adâncime, / luminos trece colindul. // Și pe-o gură de lumină, / fericit plânge jugastrul, / că în fruct nu este vină – / lângă munte vine castrul... // Pe când El s-a zvârcolindu, / sâmburii-ncolțeau albastrul; / luminos trece colindul, / lângă munte, vine castrul...»* (TÎnc, 33 / TEm, 102).

▲ Gradație

(lat. *gradatio / gradus*, „treaptă / grad“)

Gradația este figura de stil constând într-o „aliniere“ de elemente lirice / epice, sau de cuvinte, până la o „culminație“, fie crescendo (sau în climax), fie descrescendo (adică în anticlimax).

Din anul 47 î. H. încoace, de când Cezar – după biruința de la Zala asupra regelui Pontului, Farnace – trimite la Roma, lui Matius, scrisoarea din trei vocabule, circulă ca arhicunoscută gradație în climax: *Veni, vidi, vici* ! / *Am venit, am văzut, am învins* ! Față de gradația cezarică de la Zala, unde se face trecerea urcătoare-n trei trepte-cuvinte, desigur, în literatura română, se întâlnesc și alte tipuri de (nenumărate) gradații; (1) în *Scrisoarea III* de M. Emi-nescu, o gradație se constituie din reluarea aceluiași concept prin termeni, ori prin expresii de echivalență lirico-semantic-sincretică: *Și Apusul își împinse toate neamurile-ncoace; / Pentru-a crucii biruință se mișcară râuri-râuri, / Ori din codri răscolite, ori stârnite de pustiuri; / Zguduind din pace-adâncă ale lumii începuturi, / Înnegrind tot orizontul cu-a lor zeci de mii de scuturi, / Se mișcau îngrozitoare ca păduri de lănci și săbii, / Tremura înspăimântată marea de-ale lor corăbii !* Tot aici, în tabloul bătăliei de la Rovine, dintre armatele sultanului Baiazid și oștile domnului Țării Românești, Mircea cel Mare, Eminescu obține o gradație din fraze / sintagme exprimând concepte diferite, dar dispuse crescendo după importanță / „eficacitate“ (valoare): *Călăreții împlu câmpul și roiesc după un semn / Și în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn, / Pe copite iau în fugă fața negrului pământ, / Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt... – cu „apogeul“ / „culminația“ gradativ-stihial-meteorologică: Și ca nouri de aramă, și ca ropotul de grindeni / Orizonu-ntunecându-l, vin săgeți de pretutindeni, / Vâjâind ca vijelia și ca plesnetul de ploaie...*

În nuvela lui I. L. Caragiale, «O făclie de Paște», întâl-nim o măiestrită gradație psihologic-naturalistă în individualizarea protagonistului, Leiba Zibal, de la inchietudine, la cruzime diabo-lică și, apoi, la demență. În balada «Pe-o Gură de Rai», apare o gradație misterică / inițiatică, în testamentul protagonistului mio-ritic, rezultată din *dispunerea fluierelor* și sugerând „cei trei pași funda-mentali“, cele trei „trepte“ ale trupului (de Sol / Mesager

Celest, din andreonul zalmoxian) către neființarea din Țara-fără-Dor: *Iar la cap să-mi pui / Fluieraș de fag, / Mult zice cu drag; / Fluieraș de os, / Mult zice duios; / Fluieraș de soc, / Mult zice cu foc !*

▲ Grotesc

(cf. fr. *grotesque* „capricios, ridicol“, „de grotă / peșteră“)

Grotescul este o categorie estetică desemnând starea, ecuația paradoxistă a umanului ce are proprietatea de a releva / revela, de dincolo de „învelișul“ hidos, monstruos, caricatural, fantastic-derizoriu, primitiv-absurd, un imprevizibil sâmbu-re / nucleu de frumos, de sublim, de noblețe etc.

Privind evoluția semantismului acestui concept, *Dicționarul de termeni literari* (prin Al. Săndulescu) subliniază că «la origine, *grotes-cul* a desemnat ornamentele descoperite în secolele al XV-lea și al XVI-lea, în urma săpăturilor arheologice, în *grote;* aceste orna-mente constau în arabescuri, în subiecte fantastice și ciudate, pic-tate sau sculptate în stâncă; mai târziu, termenul și-a fixat în mod exclusiv sensul de fantastic și, în același timp, caricatural; ridicol prin urâțenie (deformare fizică), fără a fi neapărat și bi-zar, *grotescul* este unul din aspectele comicului, care izvorăște din contrastul dintre măreția reprezentării obiective a unui personaj și spiritul parodic sau satiric în care scriitorul îl tratează, ori în care rezolvă în chip neașteptat o situație serioasă (ex. episodul demiterii lui Don Quijote din funcția de guvernator al imaginarei insule oferite de duce); *grotescul* pune în evidență incoerențele, vi-cisitudinile realității, opunând, în forme compozite, regularități clasice, „aticiste“, iregularitatea manieristă, „asianică“.» (DTL, 196).

▲ Haigon

(„cuvântul spiritului haiku“)

Haigonul, în accepțiunea esteticienilor niponi, pare a intra în sinonimie cu ceea ce esteticienii europeni înțeleg prin „estetica grotescului / urâtului“, desem-nând „o clasă de cuvinte nepoetice“, sortite rafinării / „sublimării“ în micropoeme de tip kaiku și senru.

▲ Hai-i

(nipon. *hai-i*, „spirit“)

Hai-i este categoria estetico-literară niponă prin care este desemnat „spiri-tul micropoemului haiku“ drept capacitate de „surprindere-blitz“ a eternității de-o clipă din obiectele din mediul înconjurător.

Valoarea estetico-literară a unui *haiku* pare a fi – după u-nii esteticieni – direct-proporțională cu „cantitatea“ de *hai-i*, cu „substanța-mister“ ce se cuprinde în poemul tristihuit. Florin Va-siliu și Camelia Bașta, abordând valorile estetico-lirico-nipone, consideră că *hai-i* înseamnă nu numai «acea calitate specială care conferă tristihului caracteristica de haiku și care îl deosebește de orice alt tristih cu pretenție de haiku», ci și «surprinderea în fe-nomenalitatea lumii a unui moment dinamic – *bi* – care are ca-pacitatea de a stimula spiritul poetului în procesul cognitiv-crea-tiv, care să-l conducă la o descriere obiectivă, lipsită de nota sa proprie, subiectivă» (VBPoe, 22); cei doi niponologi ne încredințează că «distincția dintre lipsa *hai-i*-ului și prezența sa se poate face prin două exemple; astfel expresia: *Soarele-n amurg pe flori de vișin pune licăru-i fugar* nu conține hai-i și de aceea nu poate fi considerat haiku, dar nu împiedecă să fie continuat într-o strofă tanka; în schimb, ex-presia: *Malul lacului / senin și limpede / cu apă autumnală* este slab în hai-i.» *(ibid.)*. Numai că și în micropoemul-tanka *(infra),* dai tot de un soi de res-

pirație-*hai-i*, mai mare, e drept, cu 14 silabe decât cea din micro-poemul-haiku.

▲ Haijin

Prin termenul *haijin* este desemnat un autor nipon de micropoeme *kaiku* și *haikai*.

În afara spațiului spiritual nipon, haijinul pare-se că nu prea are ce căuta, de vreme ce acest termen «poate fi folosit ex-clusiv de poeții japonezi», fiind «inadecvat din considerente deon-tologice pentru poeții nejaponezi» (VBPoe, 22).

▲ Haikai

Prin *haikai* este desemnat – în perimetrul liricii nipone – un poem comic din tipologia tanka, sau renga / renka.

Specialiștii ne încredințează că există două tipuri de poeme-haikai; «primul este un poem tanka întâlnit pentru prima oară în antologia imperială *Kokinshu* (905), sub forma de poeme *haikaika,* sau *haikai no uta*, respectiv poeme comice; al doilea tip este *haikai no renga,* care are două semnificații: prima, aceea de poem legat, dat de cuvântul *renga*, și a doua de poem comic, dat de cuvântul *haikai*; prin desprinderea *hokku*-lui din structura poemului *haikai no renga,* Ya-mazaki Sõkan va crea poemul independent care se va numi *haì-ku*.» (VBPoe, 23).

▲ Haiku

Haiku este forma fixă de poezie, de sorginte niponă, formată din trei stihuri, însumând 17 silabe, dispuse după „schema sacrei măsuri“: 5–7–5.

Haiku are ca „părinte“ pe Matsuo Bashõ (1644 – 1694), supranumit de niponi și „sfântul haiku-ului“. Se

spune că «haiku-ul derivă din prima strofă a poemului *tanrenga*, denumită *hokku*, și devine poem independent, conținând 17 silabe; în literatura japoneză haiku-ul se scrie liniar, asemeni poemului într-un vers pillatian, pe verticală sau orizontal, dar având trei secvențe, fiecare cu 5–7–5 *onji* (*on* = sunet, *ji* = literă), adică simbolul sunetului, de fapt sunete, cu sens aproximativ de silabă, pentru european.» (VBPoe, 23 sq.). Primul celebru micropoem-haiku a fost scris de Matsuo Bashõ în anul 1692: *De ramul uscat / se prind ghearele de corb. / Amurg de toamnă.* Estetica micropoemului-haiku își relevă legi de la Matsuo Bashõ: (1) natura este „sursa principală a temelor micro-poemului-kaiku; (2) eul poetic și mediul înconjurător fuzionează în haiku grație calității shintõiste a *ens*-ului; (3) tema haiku-ului se relevă în tiparul micropoemului prin *kigo (infra)* și prin *sacra-treime-stihuitoare (unde ? – ce ? – când ?) a regulii de fier: 5–7–5, plus* kireji *(infra)*. Această formă fixă de poezie niponă s-a europenizat, înregistrând o dezvoltare fără precedent și în poezia română din a doua ju-mătate a secolului al XX-lea; spicuim câteva micropoeme-haiku dintr-o „antologie aniversară“, *Luna în țăndări,* întocmită de șeful Școlii de Haiku din București, Florin Vasiliu și de Mioara Gheorghe, în anul 2000: *Mă reazem de gând / cum de lumină toamna – / ca de un leu alb* (Titus Andronic – Ltan, 5); *Zâmbetul orbului – / în cutia cu monede / câteva frunze* (Valentin Busuioc – Ltan, 8); *De ziua muncii – / la soare uscându-se / pielea unui cal* (Șerban Codrin – Ltan, 13); *Cad flori de cireș – / un haiku în tiraje / de sărbătoare* (Eugen Evu – Ltan, 22); *Pe gardul putred / o pălărie veche – / paznic la vrăbii* (Mioara Gheorghe – Ltan, 25); *Aprigă ploaie: / între fulger și tunet / ultimul sărut* (Vasile Moldovan – Ltan, 35); *Și păsări țipând. / Când vor ști să cânte / voi fi departe* (Aurel Rău – Ltan, 50); *Nu mă pot bucura / de privighetoare: / toamna-mi bate-n geam...* (Ion Pachia Tatomirescu – Ltan, 59); *Azi dimineață / cu primăvara în cârcă, / o buburuză* (Florin Vasiliu – Ltan, 64) *etc.*

▲ Hexametru
(cf. fr. *hexamètre*)

Prin *hexametru,* sau *hexapodic,* este desemnat versul (dactilic, de obicei) alcătuit din „șase picioare“.

Hexametrul este considerat „versul clasic al epopeii“ și al stihuirilor cu caracter didactic. George Murnu a turnat în monu-mentali hexametri «Iliada» de Homer: «Cântă, zeiță, mânia ce-a-prinse pe-Ahil Peleianul...»; în «Mitologicale», Eminescu apelează la „dinamica fermecătoare“ a hexametrilor: «Barba lui flutură-n vân-turi ca negura cea argintie...».

▲ Hinduism
(cf. fr. *hindouisme*)

Prin *hinduism* este desemnată religia cu aria cea mai întinsă din India, for-mată „postvedic“, în primele secole ale erei noastre, printr-o sinteză de brah-manism și de budism, promovând: (1) spiritul universal *(Brahman)* și spiritul individual *(Atman)* cu țintă în progres uman, prin transmigrația sufletelor *(sam-sara),* prin respectarea datoriei *(dharma),* încât fiecare *Atman* să se elibereze spre a se contopi cu *Brahman;* (2) triada supremă (Trimurti): *Brahma – Vishnu – Shiva,* potrivit căreia Brahma, creatorul universului, s-a retras după desăvârșirea Creației și nu mai poate fi venerat decât ca Marele Stămoș (Pitamaha); (3) fuziunea ens-u-lui uman cu Divinitatea are loc pe calea *karma* (acțiunea / ritualurile), pe calea *bhakti* (iubire de divinitate) și pe calea *jnana* (meditația / cunoașterea) etc. (cf. ECDrel, 169 sqq. / KD, 270 sq.).

▲ Hiperbolă
(cf. fr. *hyperbole*)

Prin *hiperbolă* este desemnată figura de stil ce constă într-o exagerare în sensul măririi („macrocosmizării“), ori al micșorării („microcosmizării“) „dimensiunilor“ / „trăsăturilor“ unei ființe, ale unui lucru, ale unui fenomen etc., spre a potența întru catharsis mesajul.

În sensul „macrocosmizării“ dimensiunilor protagonistului din balada *Pașa Hassan* de G. Coșbuc, semnalăm o memorabilă hiperbolă spațial-sinestezică, la care contribuie atât ritmul amfibrahic, voind parcă a sugera „galopul pe viață și pe moarte“, cât și aliterația (constituinsu-se din repetiția sonantelor lichidă și vibrantă, -l- / -r-, ori a consoanei constrictiv-dentale, z-, în fața vocalelor -a- / -u-, sau chiasmarea: *-ur–ru-* etc.: «za***l***e***l***e-i z**uru**ie c**ru**nte»): *Sălbatecul vodă e-n zale și-n fier, / Și zalele-i zuruie crunte, / Gigantică poart-o cupolă pe frunte, / Și vorba-i e tunet, răsufletul ger, / Iar barda-i din stânga ajunge la cer, / Și vodă-i un munte*. Din imediata vecinătate a *litotei*, în sensul „microcosmizării“ dimensiu-nilor, hiperbola operează monumental-romantic și în nuvela *Sărmanul Dionis* de Mihai Eminescu – tabloul transformării Terrei într-un bob de mărgăritar albastru pentru salba iubitei sale: «El își întinse mâna asupra pământului. El se contrase din ce în ce mai mult și iute, până ce deveni, împreună cu sfera ce-l încungiură, mic ca un mărgăritar albastru stropit cu stropi de aur și cu-n miez negru. (...) Îl luă și, întorcându-se, atârnă în salba iubitei sale albastrul mărgăritar.». Hiperbola stă în baza unor capodopere ale literaturii universale: «Gargantua și Pantagruel» de Rabelais, «Istoria ieroglifică» de D. Cantemir, «Țiganiada» de Ion Budai-Deleanu, «Norul în pantaloni» de Vl. Maiakovski etc.

▲ Holopoem

(creat în lb. valahă / dacoromână din *holo-*, „întreg“ + *-poem*)

Prin *holopoem*, în estetica paradoxismului, este desemnat poemul reflec-tării *sacrului întreg cosmic* în *partea-autor / eu poetic*, parte ce-i dă dreptul de a participa la o ordine cosmică, bineînțeles, prin angajarea raportului filosofic-zal-moxian *parte – întreg*, în concordanță și cu principiile holografiei, ale *holonului / integronului* etc.

Privită empiric, problema se prezintă astfel: dacă sacrul în-treg cosmic – care este Samoș (Soarele-Moș / Tatăl-Cer), adică Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei –, întreg din care sun-tem parte, se află în fața unei unei oglinzi pe măsură, bineînțe-les, conținută în sine, reflectarea are loc „la cel mai înalt grad de fidelitate; este „oglinda absolută“; eul poetic nu poate fi nici-când „oglinda“ pe măsura sacrului întreg cosmic, dar oglindă-parte este de vreme ce și ens-ul se relevă drept parte; dacă „oglinda absolută“ în care se reflectă sacrul întreg cosmic se sparge în do-uă părți aproximativ egale, el, întregul cosmic se poate vedea în întregime și într-una din jumătățile de oglindă, cu o fidelitate chiar foarte apropiată de a „absolutei oglinzi“; dacă jumătatea de oglindă se împarte iar în două, se poate spune că întregul se poate reflecta cu bună fidelitate și într-un sfert din „absoluta oglindă“; dacă sacrul întreg cosmic este infinit, desigur, și eu am calitatea de a fi „infinit“ (ca parte din sacrul întreg cosmic), cum, de altfel, și reflectarea în oglinda-parte... Pornind de aici, eul meu liric – în funcție de calitatea granulelor părții / oglin-zii, în funcție de calitatea senzorilor din „dotarea bilogică“ etc. – poate reflecta „fără frontiere“, oricând dorește, într-un holopoem, sacrul întreg cosmic în uriașeștile sale metamorfoze. Dar sacrul întreg cosmic este sălașul universurilor, este existența totală; avem în vedere

universul biologic (cel cu organisme vii), universul fizic (unde „se neglijează introdeschiderile și prezența organismelor vii“), informaționalul univers („cu organisme vii cu conștiință, producă-toare de știință, tehnologie, artă / cultură“) etc. O problemă spe-cială ridică holopoemul dinspre *integron* – concept lansat de Fr. Jacob, sinonim *holonului* lui A. Koestler; filosoful M. Drăgănescu ne încredințează că, potrivit conceptului de integron al lui Fr. Jacob, ființele vii se constituie «printr-o serie de împachetări; fie-care împachetare este un integron; viața se prezintă atunci sub forma unei ierarhii de integroni; am fi de acord cu un asemenea punct de vedere dacă fiecare integron ar reprezenta și o integrare fenomenologică asiguratoare a unității și continuității» (DILM, 333). Integrarea fenomenologică asiguratoare a unității sacrului întreg cosmic era și problema fundamentală a Zalmoxianismului, a Me-sagerului Celest. Un astfel de *holopoem*, între altele, este și *Noul Turn Babel*, reprodus integral mai jos, în cadrul articolului «Titlu» *(infra)*, ori mai recentul, «Pământul văzut ca o varză»: *Mulțumesc, Doamne, că mă lași / să stau călare, / pe-această-nsomnorată protuberanță a soarelui, / chiar în dreapta Ta...! / De-aici văd bine pământul, / și-l aleg, Doamne, între două respirații, / pentru vremelnicia germinației de gând, / pentru foșnetul oceanelor de neuroni... // Cum respiri, Tu, Doamne, o dată / la șaptezeci de milioane de ani înmuguriți, înfrunziți, înfloriți, / rodiți, vestejiți, poleiți în aramă, în aur, în argint, în toate... // Examinat mai cu atenție, Doamne, / pământu-i ca o varză bine-nfoiată, / cu magnetica-i rădăcină înfiptă adânc, / în temeiul protuberanței mele, / cu frunzele mărginașe bătute de vântul solar, / cu oamenii-purici albi, gălbui, roșii, negri, / cu limacșii abandonați de cochilii, / cu coropișnițe, cu crapi, cu egrete, / printre frunzele centrului-cap-chelit, / cap întărin-du-se, cocându-se / în sublimele raze roase de fluturi – / raze al căror rumeguș curge / în creștetul verzei-pământ, / pârlind câte ceva, pârguind o parte... // Doamne, între frunzele verzei-pământ, / e-atâta viermuială, e-atâta moarte curgând imediat, / din orice naștere...!*

Mișcarea frunzelor, panica stârnită / de vântul asurzitor, de prăpastiile căscate între ființe...! / Gândește-te, Doamne, regândește-Te, / în frunzele verzei-pământ...! / Că bobul de rouă rostogolit pe nervuri, în dimineți, înseamnă / cataclism, avalanșă, pustiire pe-o vale, / sau pe toate plaiurile acelei priveliști, / că tremurul fiecărei frunze e seism întunecător de stea, / semănător de genune... / Ai putea să stai o clipă, / să regândești veritabila, dreapta lumină, Doamne, / chiar și pentru varza-pământ...! // Ce caută farfuriile, discurile, Doamne, la varza-pământ – / atent la circumferința pietrelor, / unele-s gravide, Doamne, / după atâtea potoape, / sub tot mai ofilit curcubeu: / știu, / vrei să văd ca omul din zorii istoriei, dar... (TFul, 83 sq.).

▲ Iamb
(lat. *iambus*)

Iambul desemnează piciorul metric bisilabic, „suitor“, deoarece a doua sila-bă poartă accentul (v _).

(v. *infra* – ritm)

▲ Idilă
(cf. fr. *idyle* < gr. *eidyllion,* „mic tablou poematic“)

Idila – sau *egloga,* ori *bucolica* – este o specie a genului liric, constituin-du-se într-un tablou ce surprinde în culori idealizante viața pastorală, câmpe-nească, sub pecetea unui eros de o neverosimilă puritate.

O capodoperă a speciei în literatura română este «Sara pe deal» de M. Eminescu; în registre epice / dramatice notabile, au mai scris idile: G. Coșbuc («Balade și idile»), Dimitrie Bolinti-neanu, Al. Depărățeanu ș. a.

▲ Iluminism
(cf. it. *illuminismo*)

Iluminismul este curentul cultural antifeudal, anticlerical, antidogmatic, iz-vorât dintr-un cult pentru rațiune / știință, umanism, spirit democratic, având între

principiile fundamentale: (1) egalitatea naturală a oamenilor (toți născându-se cu aceleași drepturi sub soare); (2) emanciparea ens-ului uman, a națiilor / popoarelor, printr-o rețea de școli la toate nivelurile; (3) „prosperitatea“ maselor prin cultură și știință, prin cunoașterea rațională a lumii, spre a ieși din obscurantism, spre a combate fanatismul, dogmele nocive, spre a instaura toleranța și spre a deschide căile progresului; (4) între conducător (împărat, rege) și popor să existe un „contract social“ etc.

Curentul este specific Europei secolului al XVIII-lea, numit și „secolul luminilor“. Între cei mai străluciți reprezentanți ai ilu-minismului european se află oameni de știință / cultură, enciclo-pediști francezi: d'Alembert, Diderot, Fénelon, Florian, Fontenelle, Helvetius, d'Holbach, Marmontel, Montesquieu, Rousseau, Voltaire ș. a.; germani: Goethe, Herder, Kant, Lessing, Schiller ș. a.; ro-mâni / valahi – din Școala Iluminist-Valahă Sud-Dunăreană Antiotomană de la Moscopole (sau Școala Moscopoleană): Theodor Cavallioti, Daniil Moscopoleanu, George Roja, Constantin Ucutta ș. a., apoi, cei din Școala Iluminist-Valahă Nord-Dunăreană An-tihabsburgică din Ardeal (sau Școala Ardeleană): Ion Budai-De-leanu, Petru Maior, Samuil Micu, Gheorghe Șincai ș. a.; ruși: Lomonosov, Fediakovski, Radiscev ș. a. Curentul s-a extins și peste Oceanul Atlantic, având importanți reprezentanți și în Sta-tele Unite ale Americii: Franklin, Jefferson ș. a.

Cele două puternice școli iluministe ale valahilor (adică ale dacoromânilor / românilor), *Școala Iluminist-Valahă Antiotomană Moscopoleană* și *Școala Iluminist-Valahă Antihabsburgică Ardeleană,* aveau în programul lor, în a-fara principiilor din „charta“ iluminismului european, și re-

Unirea și eliberarea Principatelor Valahe, a marelui nostru popor de a-tunci, dintre roțile dințate ale celor trei puternice imperii evme-zice: Imperiul Otoman, Imperiul Habsburgic și Imperiul Rus. Corifeii iluminismului valah / dacoromân au înființat – în Dacia / Dacoromânia (Nord-Dunăreană și Sud-Dunăreană) – peste 800 de școli, pentru care au tipărit și manualele necesare. Din înțelegerea profundă a înaltului spirit iluminist al toleranței, convinși că lumina cărții dăruită deopotrivă tuturor își va arăta cu prom-ptitudine roadele cele mai bune, corifeii Valahimii / Dacoromâni-mii din secolul al XVIII-lea, îndeosebi, cei dintre Dunăre, Marea Neagră, Marea Thracică și Marea Adriatică, au tipărit chiar și abecedare / manuale „bilingve“, ori „trilingve“, adică atât în lim-ba valahă / dacoromână, cât și în limbile minoritarilor din locali-tățile arondate respectivei școli, după cum era „specificul locului“: în albaneză, în bulgară, în sârbă, în greacă (dacă în localitatea în care se înființa școala conviețuiau 75 la sută valahi și 25 la sută sârbi, atunci manualele erau tipărite bilingv, în valahă / ro-mână și în sârbă; dacă într-o localitate din Balcani se aflau 60 la sută valahi, 25 la sută albanezi și 15 la sută greci, atunci manualele de la școala respectivă erau tipărite în trei limbi: vala-hă / dacoromână, albaneză și greacă).

Școala Iluminist-Valahă Antiotomană Moscopoleană. Cel dintâi nucleu ilumi-nist valahic / dacoromânesc a fost cel de la Moscopole; în 1744, exista deja *Academia Valahă din Moscopole*; în orizontul anului 1765, pen-tru scurt timp, a existat și Tipografia Valahă din Moscopole (cf. CLC, 390; în acest sens, Th. Capidan îl citează pe George Roja: «în orașul Moscopole s-au tipărit mai multe cărți valahe...» – CLC, 391 / 438). Între reprezentanții Școlii Iluminist-Valahe Sud-Dunăreane Antiotomane de la Moscopole, autori de lucrări istorice, lingvis-tice, lexicografice etc., se află și un

poet, Constantin Ucutta. Nu prin „Lexiconul trilingv“ (cf. CLC, 388) rămâne în memoria posterității iluministe valahul Theodor Cavallioti, ci prin aleasa vectorizare întru lucrare filosofic-literară, din cartea «Protopiria», tipărită la Veneția, în anul 1770. Dintre lucrările lui Daniil Moscopoleanu, unul dintre conducătorii Academiei Valahe Moscopolene, s-a bucu-rat de un ales circuit balcanic nu «Învățătura introducătoare» (1762), ci «Lexiconul tetralingv vlah-armân, albanez, grec și bul-gar», tipărit tot la Veneția – ca și «Focul dintâi» / «Protopiria» lui Th. Cavallioti, dar cu 24 de ani târziu –, în 1794. Există și alte lucrări iluministe deosebit de interesante, publicate (la Viena, Veneția, Moscova etc.) de reprezentați ai Școlii Valahe Moscopolene: George Roja, «Cercetări despre Românii numiți și Vlahii de dincolo de Dunăre» (1795), Mihail G. Boiagi, «Gramatica vlaho-armânească» (Viena, 1813) etc. În Peninsula Balcanică, în secolul luminilor, orașul valah / dacoromân Mos-copole (azi, în Albania) era – ca importanță economică, demogra-fică și cultural-politică – „pe locul al treilea“, după Constanti-nopol / Istambul și după Atena; dar la intrigile Fanarului, fana-ticul Ali Beg, fratele Sultanului, în fruntea unor „hoarde otoma-ne“, trece prin foc și sabie, în 1786 și în 1789, orașul creștin-valah / dacoromân Moscopole, intelectualitatea iluministă ce re-prezenta Academia Valahă a Balcanilor fiind obligată să ia calea exilului în diferite colțuri ale Europei (o vreme, de pildă, George Roja a stat și în orașul Timișoara, unde se pare că ar fi scris «Cercetări...», în orizontul anului 1795).

Al doilea nucleu iluminist valahic / dacoromânesc a fost cel din Ardeal / Transilvania, având o soartă „mai blândă“ decât a iluminiștilor valahi sud-dunăreni de la Moscopole.

Școala Iluminist-Valahă Antihabsburgică Ardeleană redactează în anul 1791, celebrul document politic, *Supplex Libellus Valachorum Transsilvaniae / Charta Valahi-lor din Transilvania,* trimis la Viena, împăratului Leopold al II-lea, do-cument în care se solicită Curții Imperial-Vieneze să recunoască faptul că majoritarii Valahi / Dacoromâni din Ardeal / Transil-vania se constituie – prin toată istoria lor aproape bimilenară – ca națiune egală în drepturi cu celelalte națiuni din Imperiul Habsburgic; inechitatea la care se referă «*Supplex Libellus Vala-chorum Transsilvaniae» dura din anul 1437, anul înăbușirii în sânge a marii răscoale valahe / dacoromâne de la Bobâlna-Trans-silvania, când nobilimea veneticilor din stepele Eurasiei, ajunsă pe pământurile intracarpatice ale Daciei, semnează mârșavul act, «U-nio trium nationum»; este vorba, de fapt, despre „Unirea / uni-tatea celor trei națiuni", adică a nobililor unguri / maghiari, sași și secui, de a acționa împotriva majorității valahe / dacoromâne din Transilvania, spre a nu se ridica din rândurile poporului va-lah / dacoromân din Ardeal ceva nobilime autohtonă, ce le-ar pe-riclita pozițiile ocupate în ierarhia imperială. Reprezentanții* Școlii Iluminist-Valahe Antihabsburgice Ardelene – Samuil Micu (1745 – 1806), Gheorghe Șincai (1754 – 1816), Ion Budai-Deleanu (1760 – 1820), Petru Maior (1761 – 1821) ș. a. –, în majori-tatea lor, cu înalte studii umanist-universitare la Viena și la Ro-ma, au realizat monumentale lucrări istorice, lingvistice, literare etc. Direcția erudită a Școlii Iluminist-Valahe Antihabsburgice Ar-delene este dată de următoarea serie de lucrări: «Elementa lingue daco-romanae sive valachicae» / «Elemente de limbă dacoromână sau valahică» (1780) de Samuil Micu și Gheorghe Șincai, «Isto-ria, lucrurile și întâmplările românilor» (1806) de Samuil Micu, «Hronica românilor și a mai multor neamuri» (1808) de Gh. Șincai, «Istoria

pentru începutul românilor în Dachia» (1812) de Petru Maior, «Disertație pentru începutul limbii române» de Petru Maior, «Dictionarium valachico-latinum» de Samuil Micu, «Lexiconul romănesc–nemțesc» de Ion Budai-Deleanu, «Lesicon ro-manescu–latinescu–ungurescu–nemțescu» (1825) etc. Literatura ro-mână a fost înzestrată de Ion Budai-Deleanu și cu „eroi-comico-satirica" epopee, «Țiganiada».

▲ ● Imagine / imaginație artistică

(cf. fr. *imagination*)

Imaginea / imaginația artistică este un complex concept estetic desemnând modalitatea prin care artistul / artele – literatura ca «artă a Cuvântului» – își exercită funcțiile în *orizontul cunoașterii metaforice* (orizont-avangardă ce atrage după sine, ce magnetizează *orizontul cunoașterii științifice* etc.).

Imaginea artistică se constituie într-una dintre cele mai importante căi de transmitere a *mesajului* unui poet, prozator, dramaturg, sculptor, pictor, în general, al unui creator (mesajul fiind o corolă de idei / sentimente), prin particularizarea gene-ralului „în materie sensibilă", desigur, în funcție de capacitatea auctorială (talentul / geniul) de reflectare a realității lumii noas-tre, a cosmosului, a universului nostru, spre a produce în receptor *catharsisul* și spre a-l ajuta, în ultimă instanță, a parcurge dru-mul invers, de la particular la general.

În temeiul imaginii artistice stau cele psihice, clasificându-se – după natura elementelor senzoriale componente – în *auditive, chinestezice, gustative, olfactive, sinestezice, tactile, vizuale* etc. Imaginea artistică «nu se poate constitui decât prin facultatea de a reține și combina imaginile psihice» (DTL, 209).

Schelling consideră că imaginea / imaginația este «suprema obiectivitate pe care o atinge eul, subiectul, suprema identitate a obiectivului cu subiectivul» (HAr, I, 71). Hegel arată că «în sfera su-biectivă (...), reprezentarea *generală* este ceea ce e *interior – ima-ginea*, în schimb, este ceea ce e *exterior;* determinațiile acestea două, care stau aici față în față, sunt la început încă separate, ele sunt însă, în separația lor, unilaterale; celei dintâi îi lipsește exterioritatea, caracterul intuitiv – celei din urmă, demnitatea de a fi ridicată la nivelul de expresie a unui universal determinat; de aceea adevărul acestor laturi stă în unitatea lor; unitatea a-ceasta – *întruchiparea universalului în imagine și generalizarea imaginii* se înfăptuiește, mai precis, în felul că reprezentarea ge-nerală nu se reunește doar cu imaginea, într-un produs *neutral* – ca să spunem așa – *chimic,* ci ea acționează și se afirmă *ca pu-tere substanțială* domnind peste imagine – își subordonează ima-ginea ca pe ceva accidental, se face sufletul acesteia, în ea, devi-ne *pentru sine,* se reamintește, se manifestă pe sine însăși; prin faptul că inteligența produce această unitate a *universalului* și a *particularului,* unitatea a *ceea ce este interior* și a *ceea ce este exterior*, a *reprezentării* și a *intuiției*, și în felul acesta *restau-rează totalitatea* dată în intuiție, ca *totalitate confirmată* – acti-vitatea reprezentativă se desăvârșește în sine însăși, fiind *imagi-nea productivă;* aceasta constituie formalul *artei;* căci arta înfăți-șează universalul veritabil, adică *Ideea*, în forma *existenței sensi-bile, a imaginii*.» (HAr, I, 107 sq.); mai considera că «imaginea nu mai are în întregime caracterul determinant al intuiției și e arbitară sau fortuită, în genere izolată de locul exterior, de timpul și de contextul în care se află acesta din urmă». Tot Hegel mai atră-gea atenția asupra faptului că «trebuie să ne ferim (...) de a confunda imaginația

artistică doar cu o simplă *facultate* pasivă de închipuire; imaginația artistică este creatoare.» (HAr, I, 125).

În ceea ce privește *imaginea artistică din literatură,* «spre deosebire de cea psihică, are un caracter concret senzorial, dar întemeiat pe valoarea noțională, deci generalizantă și abstracti-zantă, a cuvântului» (DTL, 209).

Imaginea artistică este pusă în sinonimie cu opera de artă «în întregimea ei, considerată ca ansamblu coerent și unitar» *(ibid.);* mai poate desemna: (1) un element concret al unei opere, o vizi-une parțială a acesteia («un portret sau o descriere» etc.); (2) no-țiune generică pentru *tropi,* pentru *figuri de stil* (pentru că «figu-rile de stil reprezintă forme concretizate de gândire analogică, realizate prin combinarea de imagini psihice» – *ibid.*); (3) criticii / teoreticienii literari consideră imagine artistică *alegoria, metafora, mitul, simbolul, sinestezia* etc. ca tipuri de gândire estetico-li-terară, ori reduc sfera semantică a sintagmei «la viziunile cu ca-pacitate de evocare plastică, particularizatoare și concretă, indife-rent pe baza căror figuri de stil s-ar fi constituit ele.» *(ibid.)*. După școala imagismului anglo-american, imaginea guvernează co-municarea în „instanța lirică“, deoarece se constituie, după cum ne încredințează și marele poet Ezra Pound, în «ceea ce repre-zintă într-o clipă un complex intelectual și emoțional».

▲ Imn

(lat. *hymnus* / gr. *hymnos; cf.* fr. *hymne*, „cântec de biruință“)

Imnul este o specie lirică solemnă, cu profund caracter mobilizator-eroic, patriotic, evocând un eveniment istoric fundamental pentru existența unui popor (ridicare la luptă și victorie asupra dușmanilor, independență etc.), ori proslăvind biruința unei divinități /

zeități tutelare, a unor categorii sociale, a unor colectivi-tăți, a unor grupuri, a unor personalități al căror geniu a zdrobit forțele ostile, forțele întunericului, întru prosperitatea umanității, ori a religiilor, a științelor și artelor.

Există mai multe tipuri de imnuri. *Imnul național* este consa-crat celui mai important eveniment din istoria unei țări, a unui popor. Imnul național este sacru; nu se schimbă după fiecare cri-văț politic, după capriciile / vitregiile vremurilor; nu au voie să facă modificări în imn personalități politice / culturale; acestea trebuie făcute doar prin referendum; imnul trebuie să fie scurt, să nu depășească zece-douăzeci de versuri, să fie ușor de memo-rat de către toată lumea, să fie rostit ca o rugăciune în templul națiunii. *Tricolorul,* vechiul imn, era inspirat din steagul dacic; *roșul* simbolizează sângele, viața / suflul vital, sangvinitatea confreri-ilor războinice ale cavalerilor lupachi de sub un Zalmas-Zalmoxis (confrerii menționate în orizontul anului 1380 î. H., în «Analele lui Supiluliuma»); *galbenul* sugerează lumina benefică a fiului ce-resc, Sa-Ares (Soare-Tânăr / Războinic), imitat de tinerii vlaho-daci, aflați la vârsta purtării armelor, în știința lor de a se face nemuritori, de a fi încrețitori și fertilizatori de genune (asemenea lui Făt-Frumos); în plan teluric, trimite la părul de aur al zânei Cosânzeana, Sora-Soarelui, nuntind cu Făt-Frumos, ori la aurul din lanurile de grâu din orizontul solstițiului de vară; *albastrul* re-prezintă culoarea discului de cer senin, a „apelor celeste“ liniștite, de pace, astfel revelându-se zalmoxienilor Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei. Textul vechiului imn, «Tricolorul», pe muzica lui Ciprian Porumbescu, suna astfel: *Trei culori cunosc pe lume, / Amintind de-un brav popor, / Ce-i viteaz, cu vechi renume, / În lupte triumfător. // Multe secole luptară / Străbunii-valahi-eroi, / Să trăim stăpâni în țară, / Ziditori ai lumii noi. // Roșu, galben și albastru / Este-al nostru*

Tricolor – / El înalță ca un astru / Gloriosul meu popor. // În Valahia prosperă, / Tu să crești, să dăinuiești, / Și prin creștineasca eră / Ca o stea să strălucești.

Imnul nostru național de după Revoluția Română Antico-munistă din Decembrie 1989 este poemul pașoptist, «Un răsunet», de Andrei Mureșanu (1816 – 1863). Imnul reverberează ca un clopot de bronz din catedrala Dacoromânității, solemn, mobilizând conștiința națională, chemând la luptă împotriva «barbarilor de tirani», pentru a-și «croi altă soartă» sub soare, cu demnitatea caracteristică unor urmași de nemuritori daci și de romani-imperi-ali: *Deșteaptă-te, române, din somnul cel de moarte, / În care te-adânciră barbarii de tirani ! / Acum ori niciodată, croiește-ți altă soarte, / La care să se-nchine și cruzii tăi dușmani ! // Acum ori niciodată, să dăm dovezi la lume / Că-n aste mâni mai curge un sânge de roman, / Și că-n a noastre piepturi păstrăm cu falā-un nume, / Triumfător în lupte, un nume de Traian ! // (...) // Români din patru unghiuri, acum ori niciodată / Uniți-vă în cuget, uniți-vă-n simțiri ! / Strigați în lumea largă că Dunărea-i furată, / Prin intrigă și silă, viclene uneltiri ! // Preoți, cu crucea-n frunte ! căci oastea e creștină, / Deviza-i libertate și scopul ei preasânt. / Murim mai bine-n luptă, cu glorie deplină, / Decât să fim sclavi iarăși în vechiul nost' pământ !* (1848). Categoria de *imnuri religioase* este bogat reprezentată în literatura universală, de la «Imnurile Vedice», ale antichității indiene, la imnurile orfice, ori la imnurile creștine. Începuturile imnologiei creștine se datorează episcopului valah / dacoromân, Niceta Remesianu (340 – 416, aprox.), autorul celebrului imn, *Te, Deum, laudamus... / Laudă, Ție, Doamne...; imnul a fost* compus în anul 370 d. H., la urcarea sa în scau-nul episcopal de la Remesiana (pe malul drept al Dunării, în Dacia / Valahia Sud-Dunăreană): *Te Deum laudamus Te Dominum confitemur / Te aeternum Patrem omnis terra veneratur / Tibi omnes angeli Tibi caeli et universae potestates / Tibi cherubin et seraphin incessabili voce proclamant / Sanctus, sanctus, sanctus, Dominus Deus sabaoth... (Pe Tine, Dumnezeule, Te lăudăm, pe*

Tine, Doamne, Te mărturisim, / Pe Tine, Eterne-părinte, tot pământul Te cinstește, / Ție, toți îngerii, Ție cerurile și toate puterile, / Ție heruvimii, serafimii, ne-ncetat glăsuind: / Sfânt, Sfânt, Sfânt, Domnul, Dumnezeul celestelor armii...! (CDCD, 109 sq.) Din bogata-i operă poetică, apreciată și de contemporanul său din Italia, Paulin de Nola (ce îi dedică valahului și un imn), nu s-a păstrat (transmis) decât *Te Deum laudamus… / Pe Tine, Dum-nezeule, Te lăudăm…,* devenit imn al întregii Creștinătăți. Totodată, Niceta Remesianu inaugurează și filonul de aur al imnologiei da-coromânești. *Spiritul dunăreano-carpatic, cogaionic / zalmoxian,* căci *Te Deum...* se adresa Valahilor / Dacoromânilor de convertit de la Zalmoxianism la Creștinism, se relevă mai ales din următoarele două versuri ale imnului: *Tu ad liberandum suscepturus hominem non horuisti virginis uterum, / Tu devicto mortis aculeo aperuisti credentibus regna caelorum...,* adică: *Tu, Întrupatul-în-Om întru mântuirea-i, n-ai strigat frica-n pântecul Fecioarei, / Tu, Biruitorul-din-Su-lița-Morții, deschis-ai credincioșilor poarta-mpărăției cerurilor...* Sunt în *aceste două stihuri* (peste care, „din greșeală“, trec unele ediții roesleriano-sta-liniste și de alt soi, căci nu „cadrează dogmatic“ atunci când se mai atribuie acest imn lui Ambrosius) *argumentele incontestabile ale dacoromânismului zalmoxian, pecețile stilistice de profund au-tohtonism nicet-remesian:* marele episcop moesodunărean le-a ză-mislit pentru că se adresa unei populații dacoromânești aparți-nând Zalmoxianismului. *Biruitorul din „sulița morții“ nu este alt-cineva decât Iisus Hristos, pironitul pe cruce, menit a substitui Solul / Mesagerul Celest la Dumnezeul unic, suprem, al Pelasgo (Vlaho-)-Dacilor, aruncat în trei sulițe*, după cum se știe. „*Strigă-tul fricii-n pântecul Fecioarei*“ este încă un element profund zal-moxian: *plânsul, strigătul în pântec* înainte de a te naște, ca-n basmul dacoromânesc *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără moarte* («Taci, dragul tatei, zicea împăratul, că ți-oi da împărăția cutare sau cutare; taci

fiule, că ți-oi da de soție pe cutare sau cutare fată de împărat, și alte multe de-alde astea; în sfârșit, dacă văzu și văzu că nu tace, îi mai zise: taci, fătul meu, că ți-oi da *Tinerețe-fără-Bă-trânețe-și-Viață-fără-Moarte*.»), nu poate fi anihilat decât zalmoxian, cu dezlegarea / acordarea *nemuririi în calitate de erou cogaionic / dunărean, ca Făt-Frumos*, ceea ce se tălmăcește doar prin *Raiul* conferit Pelasgo-Da-cilor, Valahilor / Dacoromânilor-arhaici – încă din orizontul anu-lui -5300 (după cum atestă *Tăblița-Soare de la Tărăria-România*) de Samasua / Tatăl-Cer, Soarele-Moș (Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetu-sei), adică *Țara / Împărăția-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte*. În literatura română, specia este bogat reprezentată în toate epocile, de la Ni-ceta Remesianu (340 – 416), până la Ioan Alexandru (1942 – 2000).

▲ ● Incipit

(lat. *incipiõ,* „a începe“; cf. „sic rex *incipit*“ / „începu să vorbească regele“)

Privind structura operei literare versificate, prin *incipit* se înțelege „formula introductivă“ – îndeosebi, primul vers (ori distihul) –, ce conține un „element“ (o sintagmă / metaforă-cheie, un simbol) considerat de autor a fi purtător de „rele-vanță lirică“.

Poezia «Aci sosi pe vremuri» de Ion Pillat are ca *incipit* („deschidere“) un distih cu o metaforă-simbol-tradiționalist, *casa amin-tirii,* proiectată într-un decor arhaic, al „neclintirii“ / „încremenirii“, sugestie dată de „lucrarea păianjenilor“: *La casa amintirii cu-obloane și pridvor, / Păianjeni zăbreliră și poartă și zăvor. // Iar hornul nu mai trage alene din ciubuc...*

În vremurile antice și medievale, prin *incipit se înțelegea* în-semnarea / nota de la începutul

manuscriselor, incunabulelor, căr-ților din secolul al XVI-lea, „cuprinzând titlul scrierii și numele autorului“.

▲ Index
(lat. *index*, „indiciu, semn“)

Prin *index* (sau *indice*) se înțelege o listă de nume, de termeni / materii, de la sfârșitul unei lucrări științifice, în ordine alfabetică, la fiecare (nume / ter-men) precizându-se pagina / paginile unde poate fi întâlnit.

Lucrarea lui I. I. Russu, «*Etnogeneza Românilor – fondul autohton traco-dacic și componenta latino-romanică*», tipărită în anul 1981, la Editura Științifică și Enciclopedică, din București, de exemplu, conține un complex index / indice: A) MATERII (ac-centul, albanez, român 103 / ... / auxilia – formații milit. romane 89, 179 / ... / Carpi – pop. thr. – 94, 171 – 172, 188, 189 – Carpo-daci –, 205 / ... / rotacismul – n > r – în albaneză și română 46, 50, 99, 102 ...); B) CUVINTE ȘI NUME PROPRII (...gardină 108, 214, 314 / ... / Garvăn – sl., jud. Tulcea; Dinogetia – 67 / ... / strepij – strepede – megl. 391...); C) AUTORI-ERUDIȚI MEDIEVALI ȘI MODERNI (...Berciu, D. 157 / Berneker, E. 259, 315 / ... / Zgusta, L. 77); lucrarea lui Romulus Vulcănescu, «*Mitologie română*», *publicată în anul 1985, la* Editura Academiei R. S. România, din București, are de asemenea un INDEX complex, cuprinzând: *SINTAGME* («abaton 114 – 115 / abluțiune 480 / ... / daimon 299, 309 / – antropozoomorf 303 / – biblic 296 / – conciliant 309 / – creștin 296 / – om 296 / – zooantropomorf 303 / daimonizare 183...») și *MITONIME* («abioi 262 / Achile 463 / acoliți 442 / Ada Kaleh 465 / Adam Klissi 617 / Aeetes 465 / Agerul pământului 65...»).

▲ ● Indicații scenice

În teatrul modern, *indicațiile scenice* desemnează de fapt *didascalia* pre-luată din teatrul antic, adică „instrucțiunile“ date actorilor de către autorul piesei de teatru, de la cele de mișcare scenică, de rostire /

tonalitate verbală a inter-vențiilor / replicilor etc., până la cele regizorale, ori privind diversele „combinații de efecte audio-vizuale“ – jocuri de lumini scenografice, muzică, butaforie etc.

Ca „parte epică pură“ a textului dramatic, „indicațiile sceni-ce“ grăiesc / „mărturisesc“ multe – cititorului, nu spectatorului – despre complexa arhitectură a eroilor. În antichitate, *didascalia* (afi-șată în teatru) – în afară de istrucțiunile date actorilor – mai conținea informații cu privire la numele autorului, actorilor, core-gilor (finanțatorii spectacolului, „sponsorii“), ori la momentul / da-ta, locul desfășurării reprezentației etc. În teatrul clasicismului, romantismului și realismului, indicațiile scenice sunt „minimale“. În teatrul simbolist, expresionist, existențialist, paradoxist, dar mai ales în teatrul absurdului, „didascalia“ se extinde foarte mult, ajungându-se chiar „până la situația extremă“, de acoperire totală a textului unei piese de teatru; un exemplu în acest sens este și „drama dadaist-absurd-paradoxistă“ – datată: «Bonn, 29 decembrie 1999» –, *Maxima moralia*, de Bogdan Mihai Dascălu, unde „eroii“ / „non-eroii“ sunt «Personajul I, Personajul 2, Publicul, Polițistul, Cușca, Masa dreptunghiulară, Masa rotundă, Scaunele, Scara, Costumele» (DLt, 44), și unde „acțiunea“ se reduce doar la două replici: «– Eu...» / «– Tu...»; dar accentul cade pe un «decor in-existent», pe faptul că «nu există scenă, nu există sală de tea-tru, nu există absolut nimic în afara unui vid total, precum și a celor doi actori și a publicului care e înghesuit într-o cușcă de dimensiuni reduse» *(ibid.)*; „didascalia“ tânărului dramaturg Bogdan Mihai Dascălu se dovedește a fi, în ultimă intanță, „măiestrie“, reușind a realiza și inocula „spectatorului fidelei inteligențe“ nu numai o admirabilă „stare paradoxistă“, ci și de a contura

cu „mare economie / precizie scenică“ un polimensional și terifiant personaj, *Vidul* (instalat, datorită „maximei moralii“, în fiecare *ens* din cușcă, „eliberat“ și „arestat“ de Polițist). În „teatrul de ulti-mă oră“, constatăm că funcțiile didascaliei țin nu numai de „dez-ambiguizare“ – „precizarea vorbitorului“, când în scenă sunt mai multe personaje, indicarea „fundalului“ / „contextului“ în care se desfășoară dialogul, descrierea unor acțiuni non-verbale (însoțitoa-re, întrerupătoare, ori substituitoare de dialoguri) etc. –, ci și de alte resorturi: „crearea de atmosferă“, „de personaj“ (Vidul) etc.

▲ Informaterie și lumatie

Informateria este un concept filosofic care desemnează o componentă a materiei profunde, „o materie informațională“, fără să conțină inteligență / conștiință, dar constituindu-se în „ingredient“ oricărui organism viu ce, prin intro-deschidere, are acces la aceasta, oferindu-i «proprietățile fenomenologice de sens, continuitatea psihologică și continuificarea realității spațio-temporale» (Dlm, 239).

În materia profundă, informateria și lumatia formează un „binom“ al nașterii universurilor; filosoful Mihai Drăgănescu ne lămurește în acest sens: «Informateria este o materie informațio-nală în care informația se manifestă în primul rând fenomeno-logic, ca proces fizic specific, ca o sensibilitate fizică. Asemenea procese în informaterie, se numesc ortosensuri. O generare de or-tosensuri în informaterie, prin fluctuație, duce la o structurare a informateriei și la constituirea unor legi ale universului fizic. Acesta se formează prin cuplarea dintre lumatie și informateria structurată, menținută structurat prin însăși această cuplare. O parte din informaterie rămâne nestructurată, disponibilă pentru

noi structurări. Datorită informateriei, profunzimile lumii materia-le pot fi substratul unei potențialități infinite de manifestări ale materiei.» (DIm, 238).

Lumatia – după cum ne încredințează tot M. Drăgănescu – intră în sinonimie parțială cu termenul de *materie* în accepțiunea lui Aristotel, «cu deosebirea că forma pe care ea o poate lua de-pinde de cuplajul cu informateria; lumatia este materie profundă nestructurată, care nu se poate structura de la sine, ci numai de către informaterie; lumatia reprezintă o materie suport cu caracter energetic care ar rămâne în nemișcare și echilibru total dacă nu ar interveni al doilea principiu, informateria; lumatia și informa-teria constituie matricea fundamentală a lumii; lumatia informată prin cuplajul cu informateria ia forma materiei unui univers.» (DIm, 240).

▲ Informație tautologică

Informația tautologică desemnează informația corectă și inutilă vehiculată într-un mesaj.

În «O scrisoare pierdută» de I. L. Caragiale, întâlnim, în-tre altele, și un mesaj cu memorabilă tautologie (informație tauto-logică): «O soțietate fără prințipuri va să zică că nu le are». E-xistă și tautologie utilizată în realizarea unui mesaj netautologic: «Sarmizegetusa-i Sarmizegetusa, domnule student, nu te duci acolo ca în Piața Operei...!»
(v. *infra* – tautologie).

▲ Instrumentalism
(cf. fr. *instrumentalisme*)

Prin *instrumentalism* – sau *wagnerianism* – se înțelege principiul estetic-simbolist potrivit căruia versul trebuie să-și recapete „muzica originară“ din Logos,

poetul apelând la diverse „tehnici“, de la „audiția colorată“, „vizualizarea sune-telor“, ori corespondențe, până la cele mai rafinate sinestezii

▲ ● Interogație retorică

(lat. *interrogatio*, „întrebare“; cf. fr. *interrogation*)

Interogația retorică este figura de stil alcătuită dintr-o întrebare, ori dintr-o serie de interogații esențiale, cu țintă retorică, adresându-se unui receptor / audi-toriu părând „convins“ de „răspunsul“ ce decurge din formularea, sau din for-mulările măiestrit-strategic-interogative.

Dacă întrebarea se integrează unui text de poezie, atunci avem de-a face cu o *interogație poetică;* dacă întrebarea – sau lanțul de întrebări – se ivește într-un discurs rostit cu arta pro--ducerii unor convingeri, atunci este vorba de o *interogație reto-rică*. Bogat reprezentată este interogația retorică, începând cu li-teraturile antice, cu *Biblia,* de pildă («Și iubea Israel pe Iosif mai mult decât pe toți ceilalți fii ai săi; pentru că era copilul bătrâ-neților lui.../ ... / Visând încă Iosif un vis, l-a spus fraților săi, zicându-le: „Ascultați visul ce am visat: parcă legam snopi în țarină și snopul meu parcă s-a sculat și stătea drept, iar snopii voștri s-au strâns roată și s-au închinat snopului meu“. Iar frații lui au zis către el: „Ai să domnești poate peste noi ? Sau poate ai să ne stăpânești ?“ Și l-au urât încă și mai mult pentru vi-sul lui...» – *Facerea,* 37, 3, 7 sq. / B, 51), ori cu *Catilinarele* lui Cicero («Până când, în sfârșit, vei abuza, Catilina, de răbdarea noastră ?»), sau cu *Convorbirile duhovnicești* ale Sfântului Dacoromân, Ioan Cassian («A-șadar, de ce se simte grea plăcerea minunată a jugului Domnului, dacă nu pentru că o strică amărăciunea răutății noastre ? De ce se îngreuiază sarcina divină, plăcută și ușoară, dacă nu pentru că Îl

disprețuim cu înfumurare și îndărătnicie pe cel ce ne-ajută s-o purtăm ? Însăși *Scriptura* ne arată limpede aceasta...» – CDCD, 40) etc., evoluând, rafinându-se, în funcție de esteticile curentelor lite-rare din diferite epoci, până la interogația retoric-paradoxistă din literatura contemporană: «*Spune-mi, dacă te-aș prinde-ntr-o zi / și ți-aș săruta talpa piciorului, / nu-i așa că ai șchiopăta puțin, după aceea, / de teamă să nu-mi strivești sărutul ?...*» (Nichita Stănescu, «Poem»); «*...De ce ființa lui nemuritor muritoare / se topea tot mai mult / în lumina abia sângerie...?*» (Anghel Dumbrăveanu, «Înger în asfințit»), chiar și până la interogații-haiku: «*E-atâta aramă / în pielea cailor: / cum să-i galopăm...?»; «Voi fi eu vulturul, albind, rostogolind / doar soarele-n crini ?*» (Ion Pachia Tatomirescu, «Pegas și alții» / «Interogația mare») etc. Când se adresează divinității absolute, interogația devine invocație retorică: «*Ce-mi mai lipsește mie să știu că nu mă mint ? / Să cred ce spune cartea cu scoarțe de argint ? / Amestecat cu ceață și tăvălit în stele, / Să cred că viața trece și dincolo de ele ? / Să mi se pară clipa de azi nemărginită, / Ostrov pierdut, cu luntrea legată de-o răchită / Încovoiată-n soare și adormită-n undă ? / Să cred că nu se-neacă și-n veci nu se scufundă, / Și că din țărm, plutită pe-o dâră de lumină, / Ar duce pân' la tine,-ntr-o insulă vecină ?*» (Tudor Arghezi, «Psalmistul»); și când are accente satirice se relevă drept retorică imprecație: «*Voi sunteți urmașii Romei ? Niște răi și niște fameni ! / I-e rușine omenirii să vă zică vouă oameni ! // (...) // Ce a scos din voi Apusul când nimic nu e de scos ?*» (M. Eminescu, «Scrisoarea III») etc.

▲ ● Intrigă

(lat. *intricare*, „a încurca, a încâlci, a complica“)

Intriga este o componentă a subiectului unei opere literare, circumscriin- du-și amplificarea conflictului într-o țesătură tensionată spre un deznodământ.

Dicționarul de termeni literari consideră că *intriga* «repre-zintă totalitatea întâmplărilor determinante care se succed într-o anumită ordine (simplă, complicată, misterioasă, realistă, poetică, romantică etc.) într-o operă literară, cinematografică etc., punând în evidență un conflict, cu o anumită desfășurare și o rezolvare», atrăgând atenția că este «confundată uneori cu *acțiunea* operei, care însă înglobează toate evenimentele, sau cu *subiectul*.» (DTL, 218). În nuvela «Alexandru Lăpușneanul» de Costache Negruzzi, *intri-ga* se constituie din „țesătura“ de acțiuni lăpușneniene întreprinse împotriva „cuiburilor“ de boieri dușmani, până la intervenția doamnei Ruxanda (cu paharul de otravă), de după „leacul împo-triva fricii“, pe care i l-a dat Lăpușneanu – piramida celor 47 de capete de trădători.

▲ Inversiune

(lat. *inversio; cf.* fr. *inversion*)

Inversiunea este un procedeu retoric, o figură de stil, prin care autorul valorifică licențele topice spre a atrage atenția asupra unui anumit cuvânt, spre a evidenția o nouă oglindă lirico-semantic-sincretică a unei construcții uzate, ori spre realiza, în instanțe prozodice, o rimă de efect, un ritm „inedit“ etc.

O inversiune frecventă este cea a antepunerii atributului: «*Pentru-<u>a crucii biruință</u> se mișcară râuri-râuri...*» (M. Eminescu, «Scrisoarea III»); «*Pe <u>mișcătoarele cărări</u>...*» (*Id.,* «Luceafărul») etc. Interogația reverbe-rează mai adânc parcă prin postpunerea auxiliarului: «*<u>Încorda-voi</u> a mea liră să cânt dragostea ? Un lanț...*» (M. Eminescu, «Scrisoarea II»); «*La Nicopole <u>văzut-ai</u> câte tabere s-au strâns...*» (M. Eminescu, «Scrisoarea III»). Dar cele mai multe inversiuni provin

din necesități de ordin pro-zodic: *«Pândind, să iasă, prin perdea, / O a văzut din cer pre ea...»* (T. Arghezi, «Mâhniri»); *«Avem de stea miros pe cât suntem a / vremelnici nou chip de lapte-n spumă: / și-asmute-asupră-ne, cu drept de mumă, / Baba-cu-Brâu-de-Lână, anate-ma...!* (Ion Pachia Tatomirescu, «Chiar pe spinare,-n coamă de balaur...»); *«...până când păru-mi-se-m / că întreaga lume-o plânsem / cu un fel de sare / ca delfinii cei din mare»* (Nichita Stănescu, «Seama poeziei») etc.

▲ Invocație

(lat. *invocatio;* cf. fr. *invocation*)

Invocația este o figură stilistic-retorică prin care poetul adresează o rugă către muzele / zeitățile inspiratoare, ori către divinitatea supremă, către zâne, genii, simboluri ale înaltului spirit justițiar etc.

Invocația muzei divin-inspiratoare se înregistrează de la *Ilia-da* lui Homer încoace: *«Cântă, Zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul, / Patima crudă ce-aheilor mii de amaruri aduse: / Suflete multe viteze trimise pe lumea cealaltă, / Trupul făcân- du-le hrană la câni și la feluri de pasări / Și împlinită fu voia lui Zeus...».* În registru eroi-comico-satiric, și Ion Budai-Deleanu, în „deschiderea" epopeii sale, își invocă Muza: *«Muză ! Ce lui Omir odinioară / Cântași* Vatrahmiomahia, */ Cântă și mie, fii buni-șoară, / Toate câte făcu țigănia, / Când Vlad-Vodă-îi dede slo-bozie, / Arme ș-olaturi de moșie...»* (Ion Budai-Deleanu, «Țiganiada»).

Invocația retorică este o „interpelare" a lui Dumnezeu, ori a unui geniu / spirit, a unui personaj imaginat, ori absent, sim-bolizând, de obicei, înaltul spirit justițiar: *«Cum nu vii tu, Țepeș Doamne, ca punând mâna pe ei, / Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei, / Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni, / Să dai*

foc la pușcărie și la casa de nebuni ! (Mihai Eminescu, «Scrisoarea III»); *În suflet seamănă-mi furtună, / Să-l simt în matca-i cum se zbate, / Cum tot amarul se revarsă / Pe strunele înfio-rate; / Și cum sub bolta lui aprinsă, / În smalț de fulgere al-bastre / Încheagă-și glasul de aramă: /* Cântarea pătimirii noas-tre. (Octavian Goga, «Rugăciune») etc.

▲ Islamism

(din arabul *islãm*, „supunere“ < rad. *slm / aslama* + suf. *-ism*)

Islamismul este o religie fondată de Mahomed (Muhammad: 570 – 632 d. H.) în Arabia, la Mecca (Makka), în orizontul anului 615 d. H., având drept biblică, sfântă carte, «Coranul», sau «Kalãm Allãh» („Cuvântul lui Allah / Dumnezeu“), ce relevă monoteismul / puterea dumnezeiască și natura / soarta oamenilor în ra-portul lor cu absoluta divinitate, deoarece *Islam* este învățătura trimisă de Allah pentru umanitate, prin profeți, mesajul fiind „completat în timpul lui Muhammad, ultimul din șirul profeților“, deoarece „singurul mod de viață poruncit de Allah este Islamismul, deoarece se cere oamenilor să-l asculte pe Allah și nu pe altcineva, potrivit următoarelor „cinci“ principii fundamentale: (1) *Tawhid / Teuhid-ul* – „unicitatea lui Allah“, „credința într-un singur Allah“, «La ilahă illallah» / «nu există altă divinitate în afară de cea cunoscută sub numele de Allah»; (2) credința în îngerii lui Allah (Mala'ikah), acești îngeri fiind «făpturi ale lui Allah despre care se mai spune că sunt zei sau fii de zei» (MIsl, 67), împuterniciți întru guvernarea împărăției teluric-celeste, a Creației; (3) credința în cărțile lui Allah (kutubullah), cărți ca și «Coranul» trimis profetului Muhammad, însă înaintea acestuia: «Suhuf» / «Pagini» (profetului Ibrahim / Avraam), «Teurat» / «Vechiul Testament» (profetului Musa / Moise), «Zebur» / «Psalmii» (profetului David), «Indjil» / «Evanghelia»

(profetului Isa / Iisus Hristos); (4) credința în profeții / „mesagerii“ lui Allah (*Rusulullah* – cf. Sarwl, 20; potrivit tradiției, au fost 124.000 de profeți, nefiind «nici o deosebire între ceilalți trimiși ai lui Allah pe pământ – altor popoare – și profetul Muhammad» – MIsl, 72), aducători, ca și Muhammad, de învățătură / credință „perfectă“ și „la adăpost de orice lacune / erori“; (5) credința în ziua de apoi (Yawmuddin), când «morții vor învia la sfârșitul lumii și va avea loc judecata de apoi, judecata divină» (MIsl, 74), în fața lui Allah, evident, toate acestea confirmând „predestinarea și supremația puterii divine (Al-Quadar)“ și „viața după moarte (Akhirah)“.

Aceste principii (cf. ECDrel, 189 sqq.) sunt precizate „clar și detaliat“ în *Al-Imanul Mufassal / Credința:* «Cred în Allah, în îngerii Lui, în cărțile Lui, în trimișii Lui și în ziua Judecății și cred că orice lucru bun sau rău este poruncit de Allah, Atotputernicul, și cred în viața de după moarte» (Sarwl, 20). Principiile sunt grupate de isla-miști în trei grupe. Cea mai importantă, desigur, este grupa I: *Tawhid – „unicitatea lui Allah“:* «Tawhid înseamnă unicitatea lui Allah. Este cea mai importantă parte din Iman / Credință și este ex-primată foarte frumos în Suratul-Ikhlas din Coran. *Spune. El este Allah, Unicul. Allah este Etern și Absolut. Nimeni nu s-a născut din El, după cum nici El nu a fost născut. Și nimeni nu este ca El – Surah* 112*).* Potrivit principiilor din *Tawhid,* tot ce există pe pământ vine de la Allah, Atotștiutorul, Atotînțeleptul și A-totputernicul, singurul susținător al universului și unica sursă a învățăturii sale. Allah este tot timpul cu noi, iertător, bun, vă-zându-ne mereu, dar fără să-l putem vedea și noi; Allah este „Primul și Ultimul“, „neavând vreun prieten, sau fii“; Allah „ne dă viață și tot El ne-o ia; la El trebuie să ne întoarcem după moarte.» (Sarwl, 20). Grupa a II-a de principii se numește *Risalah / Profeția*, „forma de comunicare între Allah și umanitate“ *(supra)*.

Prin-cipiile din grupa a III-a privesc „postexistența“ (*Akhirah – supra*): «Credința în Akhirah este foarte importantă și este vitală pentru toți musulmanii. Viața noastră pe acest pământ este trecătoare și reprezintă o pregătire pentru Akhiran, care nu se sfârșește nicio-dată. Viața pe acest pământ își pierde sensul dacă faptele bune nu sunt răsplătite iar purtările rele pedepsite. (...) În același mod, viața noastră pe pământ nu are sens fără o testare după moarte în Ziua Judecății de Apoi (Yawmul Akhirah sau Yawmuddin) la curtea de Justiție a lui Alllah Atotputernicul.»; «Deci, drumul sigur de urmat este credința în tot ceea ce profeții și mesagerii le-au spus oamenilor să creadă. Nepăsarea față de Akhiran este o slăbiciune serioasă. Suntem siguri că toate ființele umane mor, deci este normal să ne pregătim pentru acea viață eternă care va urma, fără îndoială, morții. Au fost exprimate îndoieli de către necredincioși asupra vieții de după moarte. Aceștia nu pot înțe-lege cum îi poate Allah înălța pe bărbați și pe femei după moar-te. Dar Allah poate face ființe umane din nimic. Deci pentru El nu este greu să-i ridice după moarte. Coranul spune: *Omul crede că nu-i vom potrivi oasele ? Da, bineînțeles, da, suntem capabili să reîntregim chiar forma degetelor sale (75:3,4)*» (Sarwl, 40). Cei „cinci stâlpi de bază ai credinței islamice (Arhkan ul Islam)“ sunt: *Buniyal Islamu 'ala khamsin; Shahadati 'an la ilaha illal lahu wa anna Muhammadan rasulul lahi; wa iqamis salati, wa ita'iz Zakati, wa Hajji, wa sawmi Ramadan (Bukhai). / Islamul se bazează pe cinci fundamente: afirmația că nu există alt Dumnezeu decât Allah și că Muhammad (pbuh) este mesagerul lui Allah, rânduirea salahului, plata Zakahului, respectarea Haji și a postului în luna Ramadan*. (Sarwl, 43). Salah înseamnă cele cinci rugăciuni obligatorii, zilnic, Zakah este contribuția la bună-starea celorlalți, *Haji* semnifică pelerinajul la *Makkah* (Mecca); postul de Ramadan se numește Sawm. În ceea ce privește *Salah*, menționăm cele cinci rugăciuni obligatorii în fiecare

zi: «*Fajr* – de la mijitul zorilor până cu puțin înainte de răsărit; *Zuhr* – de la miezul zilei (ora 12) până după-amiază; *'Asr* – de după-amiaza târziu până cu puțin înainte de începerea apusului; *Maghrib* – după apus, până se sfârșește ziua; *'Isha'* – noaptea până la miezul nopții sau mijitul zorilor.»; «pentru a rosti rugăciunile *(Salah)* trebuie să fii curat / pur; *Coranul* spune: „Allah îi iubește pe cei care se întorc spre el și își păzesc curățenia" (2:222); curățenia corpului și a hainelor se numește *Taharah* sau purificare; poți să fii curat în ex-terior și totuși să nu fi pur; este foarte important, în special, să îndepărtezi toate urmele de urină și de excremente de pe hainele îmbrăcate pentru rugăciune; (...) putem să ne spălăm tot corpul cu apă curată sau putem să ne spălăm doar anumite părți ale corpului; spălarea totală se numește *Ghusl* iar cea parțială wudu (spălare rituală); rețineți că musulmanii nu au voie să facă duș dezbrăcați, de față cu alte persoane.» (Sarwl, 47). Pentru înțelegerea, pentru frumusețea / monumentalitatea spiritului Islamismului re-producem niște *surah („rugăciuni") din Coran:* ***Al-Fatihah*** – *Laudă lui Allah, lumilor stăpânitor, / Cel milostiv și cel îndurător, / Stăpân al Zilei Judecăților, / Doar Ție ne ìnchinăm și-ți cerem ajutor:/ Primește-ne pe drumul Tău cel drept,/ Pe drumul Tău cel bun și înțelept, / Drumul celor cu care fost-ai Tu dăruitor, / Nu drumul celor ce ți-au stârnit mânia peste nori, / Nu drumul celor ce sunt etern rătăcitori... !* (cf. AhCor, 18 / Sarwl, 74); ***Al-Kawthar*** *(108) – În numele lui Allah, cel milostiv și far, / Avem izvoare limpezi în Kawthar – / Tu, roagă-te Stăpânului și fă un sacrificiu: / Cel ce te mai urăște pieri-va în ospiciu !* (cf. Sarwl, 79); ***Al-Fil*** *(105) – În numele lui Allah, cel Milostiv, Îndurător, / N-ai văzut cum stăpânul tău / S-a purtat față de cei cu elefantul ?/ Nu le-a zădărnicit planul perfid, / Nu a trimis împotriva lor stoluri de păsări,/ Care i-au bătut cu pietrișuri de lut ? / Astfel i-a prefăcut El în frunze uscate și distruse.* (Sarwl, 81).

▲ Iudaism (Mozaism)

(din ebr. *Yehudah, „Întemeietorul“* + suf. *-ism*)

Iudaismul (mozaismul) este religia poporului evreu, a doua religie mo-noteistă din istoria spiritualității universale, după Zalmoxianism, în a cărei doctrină intră: (1) „adorarea unui Dumnezeu abstract, unic“ – El, Yahweh (în «Torah»), Shekhina (în «Talmud»); (2) utilizarea vechilor obiecte naționale de cult, între care și *mashshebah* (jertfelnicul) – «o piatră dreaptă, ca simbol material al divinității în care sălășluiește spiritul divin, ce se folosea ca masă de sacrificii, până când a fost înlocuită, la Ierusalim, cu un altar de piatră sau de bronz» (KD, 483); (3) întemeierea pe *Thorah (Legea),* «rezidând în primele cinci cărți *(Pentateuch)* din *Biblia* ebraică, atribuite lui Moise, și pe tradiția orală, cuprinsă în *Talmud*» *(ibid.);* (4) «Dumnezeu, ca unicitate absolută (El Yahweh), este *altceva* decât lumea creată de el, cu care nu poate avea raport de asemănare; fiind opera lui Yahweh, lumea totuși nu a purces din substanța divină și ca atare nu e consubstanțială cu el; ea a izvorât din ideea divină, fiind creată de inteligența dumnezeiască prin intermediul cuvântului activ al lui El Yahweh; (...) Dumnezeu însuși e adorat ca Ființa Absolută, care nu are obârșie, nu s-a născut, nu se supune devenirii și nici nu piere, de unde și numele cu care i se recomandă lui Moise în prima revelație: *Eu sunt*, adică „eu sunt cel care este“» *(ibid.)*.

Iudaismul a cunoscut patru etape. *În etapa biblică,* erau adorați munții, plantele, animalele, Luna etc. și erau practicate ritualurile specifice («circumcizia, dansul sacru, holocaustul sacrificial, tabua-rea hranei necurate» – KD, 316). Persistă ideea pelasgică, european-a-natoliană, din paleolitic / neolitic, privind lăcașul suflului vital (sufletului) în sânge, «până la intrarea pe Pământul Făgăduinței, de la mijlocul mileniului II î. e. n., după ce, în sec. XI î. e. n.,

semilegendarul Moise, impunând cultul lui Yahweh, a contopit cultele arhaice într-un monoteism riguros; religia e consolidată prin reformele din 622 î. H., ale regelui Yoshiyahu (Iosia), con-stând în organizarea sacerdotală, elaborarea unei dogmatici și co-dificarea Bibliei ebraice» *(ibid.)*. În lumina documentelor „semilegen-darul Moise" se dovedește a fi un real *Moshua / Moșua (Moșa / Moshe)* sau *Moșul,* adică *Înțeleptul* (așa cum s-a păstrat în limba pelasgo-da-cică / valahică, sau dacoromână, până azi), ce a fost trimis de Cogaion / Sarmizegetusa – potrivit scenariului misteric / inițiatic al aruncării în trei sulițe / țăpi, – ca Mesager Celest, pe calea spirală-planetară întru Samoș / Soarele-Moș (Dumnezeul Cogaio-nului / Sarmizegetusei), urmând ca la întoarcere („din Ceruri"), „în al patrulea an", să devină regele-zeu-medic al Pelasgo-Daciei, adică „omul(-lu-)Soarelui-Moș-pe-pământ", Sa-*lu*-masua / Salumosha > Salmoș, „Zalmas-Zalmoxis", „purtătorul cuvântului lui Dumne-zeu în Cogaion / Sarmizegetusa"; refuzând să meargă mai depar-te de Egipt, pierde calitatea de *-lu- al lui Samoș, de* „om al Soarelui-Moș / Dumnezeul Cogaionului", rămânând doar *Moshua / Mosha, Moșul (Moise)* adică Înțeleptul; totuși, se dovedește în continuare fidel Cogaionului / Sarmizegetusei; după ce eliberează triburile de evrei („cele 12 seminții") din Egiptul faraonic, se reîntoarce pe calea-spirală-zalmoxiană în fruntea acestora, până în locul Ierusa-limului, unde întemeiază o foarte importantă „haltă" pentru solii trimiși în continuare de Cogaion / Sarmizegetusa pe calea spirală-planetară; în acest înțeles grecii descoperă *Ierusalimul* ca „haltă a vechilor Salmoșieni / Zalmoxieni", după cum arată și elementele formante din toponim: *Ieru-* < gr. *hieros*, „sacru" / *geron*, „bătrân, vechi", + *Salumos / Salymi',* „Salmoșieni /

Zalmoxieni“. *În etapa talmudică* (sec. VI î. H. – I d. H.), momentul cel mai important este, desigur, elaborarea *Talmudului* (sec. V î. H.). În *etapa rabinică,* sau ev-mezică, erudiții alcătuiesc *Kabbala,* se elaborează codul celor 613 porunci juridice din *Vechiul Testament*, se realizează «structura de cas-tă a evreilor» *(ibid)*. În *etapa reformistă,* se constituie neoiudaismul «de intenție raționalistă, care se consideră unica religie eternă și uni-versal umană, ce ar asigura apariția unui Mesia.»(KD, 316).

▲ Încântec

(din *încânta* + *cântec*)

Încântecul este specia genului liric, ivită în antonimie cu descântecul, de-semnând starea de beatitudine a eroului liric, de voltaicizare a ființei până la „trăirile edenice“ ale unui eu de dinaintea „căderii în păcat“.

În poezia românească, termenul apare pentru prima oară în balada «Zburătorul» de Ion Heliade Rădulescu (versul 50): «Tă-cere este totul și nemișcare plină: / *Încântec* sau *descântec* pe lume s-*a lăsat; / Nici frunza nu se mișcă, nici vântul nu suspină, / Și apele dorm duse, și morile au stat.». Specia este cultivată ac-cidental de o serie de poeți, de la Eminescu și Macedonski, la Tudor Arghezi și Nichita Stănescu; dar cel ce o face „de sine stătătoare“ este Ion Pachia Tatomirescu, prin volumul Încântece, vo-lum „gata de tipar“, cu o prefață de Miron Radu Paraschivescu, încă din anul 1969, însă publicat (din cauza cenzurii) abia în anul 1979:* «Trandafiri / pe ochi / de soare, / scoici / pe somn, / reflux, / corăbii, / lebede – / vocale-n / săbii: / să te cheme / pe ninsoare; / cer din lut / să se întindă, / să răsară / patru sori: / într-un cearcăn / cu viori, / Enchidu, / rămâi / oglindă !» *(Enchidu)*; «Între frunte / și-ntre somn / s-aprinde / un ochi / la domn:

/ ochi albastru / într-un graal, / rugul / florii / de coral, / spațiu / verde, / muzical, / clocotind / din brâu / în jos / într-un cal / de abanos, / înflorind / din brâu / în sus / cerbului / c-un ochi sedus.» *(Graal)*; «Într-un câmp / rotund, / ea, / apa, / trupu-și / dezvelește / blând, / turle / și statui / în păsări, / gât de lebădă / ningând. / Victima / e-n partea / stângă, / ochiul sângeră, / se-nchingă – / între sâni / vroia / s-o-ntoarne / dintr-un câmp / cu patru / coarne... »*(Judecata)*; «Apa-i frântă-n / tălpi / la pești, / de ne-ncearcă-n / sânge-o / arcă – / aici, / prea concentric / ești, / da,-n afară, / nu știu, / parcă / e mirare / și e sloi, / ochiul / tâmplele-și / întreabă / dacă din oglinzi / vin ploi, / dacă-s păsările-n / grabă, / când ne-arătăm / în adânc, / sub oglindă – / și cum cade / ceasu'-n vară, / la oblânc, / chipu-n / grâne, / în cascade... / Da'-n afară, / nu știu; / parcă / aici / prea concentric / ești; / de ne-ncearcă-n / sânge-o arcă, / apa-i frântă-n / tălpi la pești...» *(Dincoace de judecată)*.

▲ Jargon

(cf. fr. *jargon*)

Prin *jargon* se înțelege o variantă cosmopolită de limbaj, cu motivare într-o „mască" pentru perimetrul parvenitismului, constând într-un lexic împestrițat cu elemente străine (în secolul al XIX-lea, cu franțuzisme și, din ultimele decenii ale secolului al XX-lea încoace, cu anglo-americanisme, spre a da impresia că aparține „unei elite", că-i cunoscător al „elevatei lumi" de la / peste ocean) etc.

Pseudo-elita valahă / dacoromânească, de la Carpați, Du-năre și din întreaga Peninsulă Balcanică, „s-a încântat" în jargon greco-fanaro-otoman, de prin veacul al XVI-lea și până pe la 1830 (*arhon* / „titlu de politețe –

introdus în epoca fanariotă – cu care se adresa cineva unui boier“, *arhontareiron* / arhondărie, „loc de ospeție la călugări“, *arhontologia* / arhondologie, „istorie a nobilimii dintr-o țară“, *bogasi* / bogasiu, „pânză scumpă pentru căptușeli“, *chiramo* / *„doamna mea“, fos-mu* / „lumina mea“, *Kaiafa / caiafă, „fățarnică“, panevgenia / panevghenie, „noblețe“, parigoria / „mângâiere, consolare“, parimia / parimie, „proverb“, sofologiotatos* / „cărturar“, *Teotokos* / „Născătoare de Dumnezeu“, *aferin !* / „bravo !“, *beyzade* / „prin-cipe“, *biçak* / „cuțit“, *bulüz* / „bluză“, *kadin* / „cadână“, *mahmur* / „posac“, *mahmurluk* / „buimăceală“, *mașallah !* / „ce minunat !“, *uzun* / „lung“, *zülüflü* / „buclat“ etc.), „s-a fălit“ în jargon franțuzit, între 1830 și 1948 (*demoiselle / demoazelă*, „domnișoară“, *merçi / mersi*, „mulțu-mesc“, *monsieur / musiu*, „domn“ *au revoir / orvuar*, „la revedere“, *raison / rezon,* „dreptate“, *soirée / suarea*, „serată“, *charmant / șarmant*, „fermecător“, *toujour / tujur*, „totdeauna“, *oui / ui,* „da“, *bonjour / bonjur,* „bună ziua“ etc.), „a gavarit“ cu plăcere, în jargon rusificat, între 1948 și 1968 (*balșoi* / „mare“, *harașo* / „bun“, *drujba* / „prietenie“, *niznai* / „a se preface că nu știe“, *devocica* / „fetiță“, *nazati* / „înapoi“, *gavari* / „a vorbi“, *ubejdanie* / „convingere“, *ulița* / „stradă“, *perestroica* etc.), și „continuă să se îngâmfe peste poate“, de prin 1969 încoace, în jargon anglo-americănesc (*week-end*, *hot-dog*, *show* / „spectacol“, *hold-up* / „atac banditesc“, *design* / „proiect“, *living-room* / „sufragerie“, *body-guard* / „gardă de corp“, *walkman* / „audiocasetofon portabil cu căști“, *popcorn* / „floricele de porumb“, *talk-show* / „dezbatere la radio / televiziune“ etc.).

▲ Junimism

(din *Junimea* + *-ism*)

Prin *junimism* se înțelege modernismul culturii / literaturii române înce-pând din orizontul anului 1867,

până către sfârșitul secolului al XIX-lea, datorat manifestărilor novatoare ale societății Junimea (de Iași / București), având în obiectiv educarea estetică a publicului-receptor prin „prelecțiuni populare“, lupta pentru unificarea limbii române literare, intrarea literaturii române în competiție valoric-estetică europeană, cultivarea celui mai ales spirit filosofic și oratoric al vremii, a spiritului critic european-occidental și a gustului clasic, universitar-aca-demic.

Rampa de lansare a junimismului a constituit-o revista «Convorbiri literare», al cărei prim număr a apărut la 1 martie 1867. Societatea *Junimea* – având cinci membri fondatori: Titu Maiorescu, Petre P. Carp, Vasile Pogor, Teodor Rosetti și Iacob Negruzzi – și revista *Convorbiri literare*, sub conducerea lui Titu Maiorescu, s-au organizat cu un surprinzător spirit pragmatic / strategic pentru acel anotimp, asigurându-și de la început inde-pendența financiară printr-o tipografie proprie și printr-o librărie. Chiar în primul număr al revistei «Convorbiri literare», Titu Ma-iorescu începe să publice capitole din studiul care dă noua direc-ție în literatura română din deceniul al VII-lea al secolului al XIX-lea: «Despre poezia română» / «O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867» (nr. 1 – 5, 7–8 / 1867). Urmează seria articolelor / studiilor maioresciene ce țin de obiectivele stra-tegice ale Junimii / junimismului: «Limba română în jurnalele din Austria» (în «Convorbiri literare», nr. 7 / 1868), «În contra direc-ției de astăzi în cultura română» (nr. 19 / 1868), «Dreptul pu-blic al românilor și școala Bărnuțiu» (nr. 20 / 1868), «Direcția nouă în poezia și proza română» (nr. 6 / 1871), «În contra neo-logismelor» / «Neologismele» (nr. 8 / 1881), «Literatura română și străinătatea» (nr. 10 / 1882), «Comediile d-lui Caragiale» (nr. 1 / 1886), «În

lături !» (nr. 3 / 1886) etc. Junimismul (identificân-du-se în ultimă instanță cu maiorescianismul), potrivit articolelor / studiilor publicate în «Convorbiri literare» (reluate de Titu Ma-iorescu în volumele de «Critice»), își relevă nu numai bătăliile / victoriile de pe frontul literar, ci și biruințele de pe frontul lin-gvistic, întru apărarea sfintei grădini a limbii valahe / dacoro-mâne: (1) scrierea cu alfabet latin, aplicându-se principiul fonetic («punctul nostru de plecare în stabilirea alfabetului român... a fost regula de a scrie sonurile române cu litera latină corespun-zătoare»; «...fiecare cuvânt se scrie cum se pronunță...»); (2) com-baterea etimologismului; (3) îmbogățirea vocabularului limbii vala-he / dacoromâne luându-și neologismele trebuitoare din limbile ro-manice, îndeosebi din limba franceză (limba cu cel mai mare cir-cuit politic / diplomatic și economic / comercial din secolul al XIX-lea); excepție de la regulă fac neologismele tehnice, putând fi luate din orice limbă; (4) combaterea stricătorilor de limbă (prin respingerea calcului lingvistic – traducerea literală a expresiilor idiomatice – și prin ridiculizarea beției de cuvinte) etc. Pe fron-tul literar, junimismul, prin Titu Maiorescu, militează pentru au-tonomia artei, «implicând disocierea esteticului de etic, de social-politic sau de etnic, într-un cuvânt, de orice factori în măsură să ducă la o confuzie de planuri în valorica judecată a creației literare; astfel, ne găsim în fața tezei artei pentru artă, care în epocă se confruntă cu teza artei cu tendință de la „Contempora-nul“ și de la celelalte reviste socialiste, până la generarea pole-micii cu C. Dobrogeanu-Gherea.» (DTL, 226). Liviu Rebreanu nota – la aniversarea a 60 de ani de la apariția revistei-rampă de lan-sare a junimismului – că «stâlpii *Convorbirilor literare* sunt înșiși stâlpii literaturii române»; este vorba, mai întâi, de Titu Maiorescu și de „trinitatea de aur a Junimii“: *Eminescu – Creangă – Caragiale,*

alăturându-li-se apoi: V. Alecsandri, Ioan Slavici, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Al. Vlahuță, ș. a.

▲ Kigo

Prin *kigo,* esteticienii japonezi și specialiștii neniponi desemnează „cuvântul absolut necesar întru relevarea anotimpului într-un poem“, amintind de european-clasica „unitate de timp“.

Kigo „este obligatoriu“ în haiku; «poeții japonezi au un glosar de *elemente-kigo „despre legătura“ obiect–ființă–anotimp*; «astfel cuvântul *kasumi* („ceață“, „abur“) indică primăvara, *yusuzumi* („răcoare de sea-ră“) desemnează vara; în lista acestor cuvinte se găsește și cate-goria *gyõji*, care include termeni privind festivaluri, sărbători, va-canțe, obiecte asociate acestora» (VBPoe, 36). Dicționare-kigo-s gata, doar poet autentic mai trebuie.

▲ Kireji

(nip. *kireji*, „cezură“)

Prin *kireji,* esteticienii japonezi desemnează cezura.

În micropoemul-tanka, din anul 1349 încoace, kireji este o-bligatorie între tristihurile de *hokku* și distihul de *tsukeku*, mai pre-cis, între silabele 17 și 18. În micropoemul-haiku, se recomandă kireji după primul / secundul vers (căci după al treilea nu mai are rost decât pe feed-back).

Și cezura este marcată prin cuvinte monosilabice, deoarece «scrierea japoneză nu are decât punctul ca semn de punctuație» (VBPoe, 36). În vremea poetului supranumit „sfântul haiku-ului“, Matsuo Bashõ, numărul cuvintelor-monosilabic-cezurale se ridica la 48: *ya, kana,*

keri, ramu, shi, tsu etc. (cf. VBPoe, 37; pentru *hokku* și *tsukeku* v. *tanka, infra*).

▲ Kokoro
(nip. *kokoro,* „inimă“, „suflet“)

Kokoro este o categorie psiho-estetico-literară desemnând – pe de o parte – „capacitatea individului de a fi sensibil la fenomenalitatea lumii“ și – pe de altă parte – „starea de spirit a hijinului“ înrăzărindu-se în micropoem.

Este – pentru micropoemul-haiku – esențială expresia *kokoro aru*, „a avea spirit“. *Kokoro* formează alături de *omoi („gânduri, idei“ ce, trăite / simțite, devin jo)* și *kotoba („cuvânt, subiect, stil, materie“, ori, mai exact: „expresie / imagine poetică“)*, „triada de aur“ stabilită de Ki no Tsurayuki (883 – 946), primul teoretician literar nipon, în prefața sa la antologia *Kokinshû.* În niponă, *kokoro* «are un înțeles de inimă, minte, spirit, concepție», desigur, dând impresia că ar avea același radical cu latinescul *cor, cordis* – și cu „înmuguririle“ acestuia în limbile romanice: *cord* (în valahă / da-coromână), *cuore* (în italiană), *cœur* (în franceză) etc.

▲ ● Laitmotiv
(din germ. *Leitmotiv*)

Prin *laitmotiv* (sau *leitmotiv*) se înțelege o modalitate compozițională constând în evidențierea („scoaterea în panoul central“) – prin reluări / repetiție – a unei idei de bază dintr-o operă literară (poezie, roman) etc.

Celebră în literatura română este și „laitmotivarea“ *plumbului* în poezia lui George Bacovia, până la obținerea extraordinarei, u-nicei polivalențe lirico-semantic-sincretice a acestui simbol («sicriele de plumb», «coroanele de plumb», «amorul meu de plumb», «flori de

plumb», «aripele de plumb», «plumb de iarnă», «plumb de toamnă» etc.).

▲ Lambdacism

(din lamvda, numele grecesc al literei λ / l, + suf. -ism)

Lambdacismul desemnează aliterația obținută prin reluarea armonică a lui *-l-, de obicei precedat de vocala de maximă apertură, a, sugerând „sinestezic“, semantic-sincretic, o formă a fluidității.*

Exemplul „clasic“ de lamdacism este dat din versurile lui Ion Barbu: «Din șetrele mari / Apari: / O, c*al* de v*al* / Peste cav*al*ă / Cu varul deasupra-n spirală !» (*Uvedenrode* de Ion Barbu – v. BJS, 63); există și alt soi de lambdacism: cu chiasmare „sonoră“ în capul și în finalul versului, *la / -al-,* și cu intercalare „onomato-peic-sinestezică de plutire / zbor“ (*flu- / flu- / flu- < fluier, fluviu, asalt / „zbor“,* radicalul euro-indian *flu-* trimițând și la „suflet“): «Anotim-purile noastre, ce fierbinți / pulsează roțile istoriei în sus ! / Stejarii își adună ager, din părinți, / vârsta, desfășurând-o-n pă-sări. Mai presus, / fântânile adânci ne scot în câmpuri / din ochiul lor căprui de infinit înalt, / de-amiază-naripată axă-n tim-puri, / la *flu*ierul *flu*id de *flu*vial asalt...» (*Muntele sublimei flăcări* de Ion Pachia Tatomirescu – TLil, 64).

▲ Legea economiei de semnificant

Prin *legea economiei de semnificant* se înțelege „colaborarea“ sistemelor fonetic și lexical în spiritul reducerii numărului de sunete / silabe dintr-un semnificant, spre a se câștiga un anume „psiho-timp de rostire“, spre a se obține o mai mare rapiditate / viteză de comunicare, fără să fie afectat cumva semnificatul, „fără să se diminueze“ sfera semantică a respectivului termen.

De obicei, lucrarea legii economiei de semnificant (*infra:* semn, sem-nificant, semnificat) se observă bine la intervale de câteva secole; să luăm – de exemplu – pelasgo-thraco-dacicul *bradua,* desemnând „veșnic-verdele arbore“, cunoscut după denumirea latinească, *Abies alba*. În aria Pelasgo-Daciei / Dacoromâniei, *bradul (Abies alba)* era / este *axis mundi*. Aici, *Cultul Bradului* se relevă dintre orizonturile culturale / ci-vilizatorii ale anilor 10.050 – 8175 î. H., după cum atestă „pic-turile rupestre“ din Peștera Chindiei (pe malul Dunării, lângă Pescari, în amonte de Orșova); se constituie într-o dimensiune pelasgo-dacică / dacoromânească a existenței, peste neolitic, epoca metalelor, antichitate, Evul Mediu, până în contemporaneitatea valahilor / dacoromânilor ce mai cred în adevărul din expresia *a fi drept ca Bradul* (cf. GCiv, 66; VMR, 90; EICR, II, 155; TIR, I,16 sq.). La dacii-valahi / dacoro-mâni, *bradul, arbore cosmic*, împlâtându-și vârful în *Primordial-Celesta Mare Ro-șie*, era / este *osia celor nouă ceruri*. În onomastică, numele sacrului ar-bore dacic / dacoromânesc-arhaic, *bradua / bradu*, nu putea fi purtat decât de un bărbat înțelept / falnic, demn (în înțelesul de azi al expresiei *drept ca bradul*); această „realitate“ se certifică din și de din-colo / dincoace de *Tabula cerată* din 20 mai 164 d. H. *de la Alburnus Maior (Roșia Montană)*, din Dacia Aurului Ardelenilor (*Dacia Arutelensis* – cf. TTab, 2). În sacre perechi de plante medicinale salmoșiene, cogaionice / sar-mizegetusane, se ivesc prin milenii (cf. TZpl, I, 64 sqq.): perechea de *alb-ne-gru: Bradua / Brad (Brad-Alb – Abies alba) – *Bradila / Bradoax* (rad. *brad-* +suf. *-ila / -oax*), sau **Mallaidua* (din *ma-*, „mare“, + *-laidua / -llaidua*, „negru“, „lai“), *Brădilă / Brădoac, Brădac, Molid (Brad-Negru – Picea abies)*; perechea de *Vir / „Yang“-Femina / „Yin“: Bradua / Brad (Abies alba) – *Braduta / Braduelida* (rad. *brad-* + sufi-xul *-uta / -elida*) *Brăduță / Brădiliță (Pediculiță – Lycopodium clavatum)*; perechea de *mare-mic*: *Bradua / Brad (Abies alba)* –

***Braduela / Bradutela** (rad. *brad / u /-* + suf. *-ela / -utela*), *Brăduel / Brădel, Brăduțel (Brădișor – Huperzia selago).*

Așadar, la 20 mai 164 d. H., după cea mai veche atestare scrisă a termenului, grație *Tabulei cerate la Alburnus Maior (Roșia Montană)* , pelasgo-thraco-dacicul *bradua* (desemnând *Abies alba*) – rad. *bradu-* + *-a* (*bhre-dh-*, „vârf, ghimpe, țep, colț“ – cf. REtn, 118 / 268 s.q.; BVoc, 44), se prezenta cu un semnificant trisilabic de șase sunete */ b–r–a–d–u–a / (bra–du–a).* Prin lucrarea *legii economiei de semnificant,* după exact 1326 de ani, potri-vit documentului scris din anul 1490 (cf. MDlrv, 78), semnificantul a devenit monosilabic, doar din patru sunete / b–r–a–d / – desigur, prin apocopa silabei finale (-a) mai întâi, rămânând o vreme bisi-labicul, *bra-du,* probabil până pe vremea migrațiilor dintre anii 587 (anul ivirii avaro-slavilor în Dacia / Dacoromânia Dunării de Jos) și 896 (anul ivirii ungurilor / maghiarilor în Dacia / Da-coromânia Dunării de Mijloc), apoi, „apocopându-i-se“ și *-u,* spre a se înfățișa constant, ca și azi, de mai bine de 500 de ani. *La fel se vede lucrarea legii economiei de semnificant și în alte cuvinte foarte vechi din limba noastră; avem în vedere mai întâi pelasgo-thraco-dacicele nume de plante medicinale (în circuit, mai ales, în zona Cogaionului / Sarmizegetusei) atestate (cf. TZpl, I, 86 sqq.) în orizontul anului 50 d. H.: Cinuboila / Cinouboila (pentasilabic) > Cimbrilă (Saturneja hortensis / vulgaris) / Cimbru (trisilabic / bisilabic); Ebustrone / Aebustrone > Baibustron > Baib / Ai; Ustron / Usturoi (Allium sativum); Curionnecum(a) > Corneci (Xanthium spinosum); Dieleia / Diel(l)eia > Țelei (Celei / Țelău, Măselariță – Hyosciamus niger); Philophthéthela (Filofțețela / Filofțățela) / Philophthaíthela (Filofțaițela / Filofțăițela) > Firufțățel (Firuțâțel) > Firufțățea > Firuțâțea > Firuțăță > Firuță > Fir* (sau Iarbă-Dulce – Glycyrrhiza echinata / glabra); *Pegrina > Băgrin* (Laburnum

anagyroides)*; Priadila > Prăzilă / Praz* (Allium porum); *Prodiarna > Pojarnu > Pojar* (Sunătoare / Buruiană-de-Foc – Hypericum perforatum) etc.; la fel stau lucrurile și cu termenii ai căror semnificanți po-lisilabici s-au conservat în aria sud-vestică, în latina Romei, devenind peste multe secole bisilabici / monosilabici: *calcaneum > călcâi, caput > cap etc.*

▲ Legendă

(lat. *legenda,* „ceea ce trebuie citit, narațiune“)

Legenda este specia genului epic, în versuri sau în proză, unde, în jurul unui „microscopic sâmbure de adevăr“, se țes hiperbolice narațiuni despre cauzele unor evenimente „de demult“, ori „din istorie“, sau miraculoase / fantastice, ori despre geneza / obârșia unui lucru, unei ființe, unui fenomen etc., care se proiec-tează în sfere supranaturale, supermundane, intramundane, atunci când acestea neapărat aparțin „constelației“ vreunui mit.

Așadar legendele sunt *mitologice / religioase* și *istorice*. Dacă au în obiectiv cauzele lucrurilor / fenomenelor, se numesc *legende etiologice*; *legendele istorice* «apelează fantezist, pentru același fel de explicații, la evenimente și personaje reale (legende legate de luptele lui Ște-fan cel Mare cu turcii, de domnia lui Cuza-Vodă etc.); o parte din legendele consemnate de I. Neculce în *O samă de cuvinte* sunt le-gende istorice» (DTL, 234). *Legendele hagiografice* abordează viețile de excep-ție ale martirilor Creștinismului: «Pătimirea Sfântului Dacoromân Sava la râul Buzău» (372 d. H. – cf. CDCD, 145 sqq.), scrisă de preoții Sansalea de Museua, Gutică de Dynogaetia și de episcopul Be-tranion de Tomis, «Martiriul Sfântului Dacoromân Dasius», «Mar- tiriul Sfântului Dacoromân Montanus, presviter de Singidunum» etc.

▲ Lettrism

(cf. fr. *lettrisme*)

Prin *lettrism* este desemnată o mișcare avangardistă de la jumătatea seco-lului al XX-lea, care consideră – potrivit manifestului publicat de liderul său, Isidore Isou, în revista «Fontaine» (octombrie / 1947) – că «lettria (sinonim cu „lettrismul“) este arta care acceptă materia literelor, reduse și devenite pur și simplu ele însele (adăugându-se sau înlocuind total elementele poetice și muzicale) și care le depășește, pentru a modela din blocul lor opere coerente...» (*apud* DTL, 235).

Această mișcare literar-avangardistă se înregistrează la Pa-ris, imediat după al doilea război mondial, grație lui Isidore Isou (după numele real: Isidore Goldstein, născut în 1925, în Romă-nia, în orașul Botoșani); călăuzit de steaua unui Tristan Tzara, Isidore Isou și acoliții săi (Maurice Lemaître, François Dufrêne ș. a.) «proclamă necesitatea creării unei forme de comunicare poe-tică prin fărâmițarea cuvintelor în litere și silabe»; «demolarea lettristă a formelor de expresie n-a rămas fără ecou în alte do-menii: pe temeiul ei a fost lansată „hypergraphia“, care încearcă o revoluție similară în domeniul artelor plastice, reduse la un stoc de pete și semne; pe urmele lettriștilor se înscriu (...) „ver-bophonia“, promovată de Arthur Petronio, mișcarea „cinquième sai-son“ („al cincilea anotimp“), a lui Henri Chopin, ca și poezia „spațialistă“ a lui Pierre Garnier.» (DTL, 235). În ciuda faptului că a început mileniul al III-lea, totuși, capodoperele lettrismului se mai lasă așteptate, atât în domeniul literelor, cât și în domeniile fer-tile ale celorlalte arte care, mai mult ca sigur, pot să își arate împurpuratele roade și în anotimpurile noastre, nu numai în „al cincilea anotimp“.

▲ Licență (poetică)
(lat. *licentia*, „permisiune de a face ceva“)

Prin *licență (poetică)* se înțelege abaterea intenționată a scriitorilor de la anumite norme (prozodice, morfo-sintactice, topice etc.), din convingerea că astfel sunt mai originali, că sporesc expresivitatea stilistică a textului etc.

▲ Lied
(germ. *Lied,* „cântec“)

Prin *lied* se înțelege o specie muzicală a genului liric, un fel de „doină cul-tă“, o scurtă poezie erotică, în majoritatea cazurilor, sau o poezie religioasă, a iubirii de lumină divină, ori o meditație asupra „științei“ crinilor, ghioceilor, nuferilor, trandafirilor etc. de a fi, de a se înfățișa pururea puri, frumoși, înmi-resmați, tineri, destinată viersuirii corale, ori cu acompaniament instrumental.

„Lied-textul“ este întotdeauna turnat în tipare prozodice clasice, valorificând la maximum eufoniile, simbolismul fonetic, sinesteziile etc.: *Câți nuferi din stelărie / au fotonii-n pălărie...! // Câți nuferi – frâu la pârâu – / au luminile în brâu...! // Câți nuferi ning pe pământ, / câți nuferi ard în Cuvânt...! // Spre-a nunti-n oglinzi de cânt, / dat-au vămi la ploi și vânt...!* («Meditație cu nuferi» de I. P. Tatomirescu – TUph, 5; v. *supra* – caligramă / *idem* – «Lied»).

▲ Limbaj poetic

Prin *limbaj poetic* – sau *artistic / beletristic* – este denumit sistemul de semne descifrabile ca mesaj artistic, fiind propriu creațiilor literare (beletristice, poetice, artistice), satisfăcând gusturile estetice.

Poetica își revendică drept domeniu de cercetare limbajul poetic, înțeles ca «mesaj lingvistic ale cărui elemente constituie o-pera de artă (...); diferența principală dintre comunicarea lin-gvistică în general și comunicarea prin limbaj poetic o putem afla în ierarhia diferită a funcțiilor mesajului verbal; astfel, în de-scrierea actului comunicării, R. Jakobson distinge mai multe func-ții ale limbajului: referențială, emotivă sau expresivă, conativă, metalinguală, poetică (prin care enunțul în structura sa materială e considerat că are o valoare intrinsecă), fatică (...); împrumutând termeni retorici, Jakobson insistă asupra polilor metaforici și me-tonimici care domină structura limbajului poetic; (...); deosebind „limbajul ca proză" și atent la relația „limbaj și poezie", M. Du-frenne arată că sintaxa poetică are o funcție dublă – pe de o parte organizează semnificațiile ca în proză, iar pe de altă parte participă la expresivitate; poezia devine astfel un act de consim-țire la „ființa sensibilă a limbajului, limbajul poetic fiind o mani-festare a forței expresive a cuvântului...» (DTL, 238). Oricare ar fi structura, ori funcțiile limbajului poetic, esențial este faptul că el produce protuberanțele din orizontul cunoașterii metaforice, propul-sându-ne într-alt orizont, evident, concentric, mai mare / bogat (v. *supra* funcțiile comunicării).

▲ Limbă literară

Prin *limbă literară* se înțelege forma normată în aspectul cel mai îngrijit al limbii naționale, pe baza frecvenței utilizării anumitor forme lingvistice de către vorbitorii instruiți: academicieni, scriitori, savanți, publiciști ș. a.

Limba literară nu trebuie confundată cu beletristica, publicistica, li-teratura științifico-tehnică, ori administrativ-juridică

etc., deși ea există tocmai prin mulțimea de stiluri funcționale (peste 160, potrivit statisti-cienilor, dar care gravitează în jurul celor patru „nucleee“ preci-zate mai sus), deoarece limba literară se relevă drept bază a acestora, constituind «un aspect fundamental al limbii comune, prin mijlocirea ei menținându-se unitatea și corectitudinea acesteia, sistemul său de norme și convenții, absolut necesare comunicării» (DTL, 238). Cea mai importantă trăsătură a limbii literare constă în caracterul ei normat prin care «își consolidează datele cele mai generale, determinându-i pe vorbitori la un consens conștient și recunoscut în utilizarea ei» *(ibid.)*. În afară de această trăsătură fundamentală, în afară de faptul că limba literară viază prin bogăția corolei stilurilor ei funcționale, trebuie evidențiat faptul că ea se înfățișează și ca o imensă și permanentă „rafinărie“, ca o sinteză a stilurilor individuale, a graiurilor, subdialectelor și dialectelor, fiind totuși supusă mereu transformărilor în funcție de dinamica socială și de necesitatea de a tezauriza și de a trans-mite experiența umană acumulată pe anumite segmente temporale.

▲ Lirism
(cf. fr. *lyrisme*)

Prin *lirism* se înțelege utilizarea într-o operă a categoriei estetice de liric, potrivit căreia eul creator își exprimă în opera de artă, în chip nemijlocit, reacția față de fenomenele lumii exterioare și față de propriile metamorfoze interioare.

Lirismul este dominat de real, de diferențiere și de particu-larizare, exprimând «pasiuni ce se schimbă de la subiect la su-biect; liricul realizează însă posibilitatea de cunoaștere spirituală închisă în el prin reflexiune și conștiință; poetul liric exprimă numai cceea ce s-a

cristalizat în conștiința lui, singura lui con-strângere ținând de centralizarea gândirii pe o trăire. (...) Hegel pune pentru prima dată explicit chestiunea raportului dintre su-biectivitatea accidentală și forma obiectivată, generalizată, în ca-drul expresiei lirice, inaugurând analiza eului ca intermediar între general uman și particular, analiză ce va fi adâncită de toți cercetătorii ulteriori ai lirismului: „Poezia eliberează, desigur, ini-ma de această tulburare, obiectivând conținutul care o cauzează, dar ea nu se oprește la simpla desprindere din nemijlocita lui uniune cu subiectul, ci face din acest conținut obiect purificat de orice accidentalitate a dispozițiilor sufletești, obiect în care interi-orul eliberat se reîntoarce în același timp liber la sine, cu conști-ința de sine împăcată...“» (DTL, 241).

▲ ● Lirism obiectiv

Prin *lirism obiectiv* este desemnat acel tip de lirism ce creează impresia că sentimentele, trăirile, gândurile / ideile exprimate de autor există „în Logos“, că vin „din afara“ sufletului acestuia, din afara conștiinței lui, independent de acesta.

„Forțând nota“, anumiți critici / istorici literari vorbesc de-spre un anume lirism obiectiv la poeții ce reprezintă clasicismul, un soi de „lirism deghizat“, sau de „lirism al măștilor“, ceva în maniera în care s-ar înfățișa și în poezia românească fabulele lui Grigore Alexandrescu. În realitate, lirismul obiectiv, în adevăratul sens al sintagmei, se ivește mai târziu, prin programul estetic al parnasianismului *(infra).* Obiectivarea notațiilor lirice din *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri se datorează esteticii parnasianismului, care-i e-ra bine cunoscută, direct de la Paris, de dinainte de „retragerea în liniștea creatoare“ de

la moșia-i de pe malul Siretului, de la Mircești... „Lirica rolurilor“ din creația poetică a lui George Coș-buc pare a fi – după cum apreciază și G. Călinescu – un fel de „rudă“ a lirismului obiectiv. Dar o veritabilă capodoperă a lirismului obiectiv românesc se relevă în *Poema rondelurilor* de Al. Macedonski, unde *roza* este simbolul esențializării vieții, al subli-mării realului, și neasemuit motiv recurent-parnasian.

▲ ● Lirism subiectiv

Prin *lirism subiectiv* este desemnat acel tip de poezie a exaltării sentimen-telor personale, în care eul, contemplându-se în actul creației, „al autoexprimării“, dobândește convingerea că este o conștiință de temelie a tot ceea ce există, negând că în baza senzațiilor sunt obiecte reale, independent de om.

Eugeniu Speranția observa, în legătură cu lirismul, că «su-biectivitatea e tocmai caracterul esențial al liricei; e drept că sunt unele nuanțe de respectat: într-adevăr stările afective, senti-mente, pasiuni, simple emoții, dacă sunt cuprinse într-o redare narativă sau într-una scenică, sunt înfățișate nu ca proprii auto-rului, ci alcătuiesc contemplarea obiectivă a unor stări subiective; avem de-a face, deci, aci, nu cu lirismul propriu-zis, nu cu liris-mul pur, ci cu un *lirism de proiecțiune* pe care l-am putea numi și *li-rism transpersonal*; se poate, totuși, spune că lirismul este imanent și implicit în epicul primitiv și chiar dacă el n-ar fi izbucnit odi-nioară în filoane, ca vechile imnuri religioase, lente prefaceri ale gustului estetic, ale nevoii de „frumos“, filiațiunea firească a pro-duselor culturale l-ar fi elaborat, chiar și pe alte căi, și ni l-ar fi oferit în formele explicite și categorice de azi» (SpPoe, 145). Clasi-cismul și romantismul cultivă un lirism desciptiv / discursiv. Dar bătălia pentru marele lirism, sau lirismul subiectiv, pur, se de-clanșează

grație simbolismului, triumfând în perioada interbelică prin expresionism și în cea dintre al doilea război mondial și Revoluția Română Anticomunistă din Decembrie 1989, grație ge-nerației resurecției poetice din 1960 – 1965 / 1970, grație repre-zentanților modernismului resurecțional, sau ai paradoxismului; «trecând de la lirismul transpersonal la cel al sentimentalității personale și subiective, poezia lirică își continuă apoi înflorirea tinzând să-și generalizeze caracterul, depășind personalitatea în-gustă a unui individ particular; (...); interioritatea devine treptat o gravitație spre universalitatea sufletului omenesc, spre ceea ce s-ar putea numi un „subiectivism universal și absolut“; dacă o astfel de poezie nu e încă realizată – scria, în 1972, Eugeniu Sperantia –, sunt semne și sunt argumente care o arată ca apo-geu al lirismului viitor; pe această rază, spre aceste zări ale li-rismului pur se orientează evoluția tuturor artelor...» (SpPoe, 146).

▲ **Lirosofie**

(din *liră* + *filosofie*)

Prin *lirosofie* este desemnată – mai mult decât o „filosofie / înțelepciune a lirei“ – întreaga priveliște a ființei din orizontul cunoașterii metaforice.

Pentru creatorul valah / dacoromân, „etalonul“ de *lirosof* –după cum evidenția și criticul literar, Vl. Streinu (v. «Lirozofie sau doctrina lirei», în SPcl, IV, 49 – 52) – poate fi aflat în Lucian Blaga, unul dintre cei mai mari filosofi și poeți din secolul al XX-lea.

▲ Literatură

(cf. fr. *littérature*)

Prin *literatură* este desemnat – de prin secolul al XVIII-lea încoace – ansamblul creațiilor dintr-o limbă aflate, bineînțeles, sub pecetea artei cuvântului, având deci un indiscutabil caracter estetic.

În acest ansamblu de creații literare sunt două comparti-mente; *unul este al literaturii culte* – ca totalitate a creațiilor din patrimoniul național, datorate scriitoriilor de talent / geniu; celă-lalt, al *folclorului literar (supra),* se află în temelia literaturii culte a u-nui popor.

▲ Litotă

(gr. *litotes,* „simplitate“)

Prin *litotă* se înțelege procedeul stilistic, ori „o floare stilistică“, prin care, apelându-se „larg-învăluitor“ la cele din sfera opusă realității de sub lupă (eufe-mism, „antonimie“), este pusă în lumină o idee, o emoție etc., încât să lase impresia că ar fi o „contrahiperbolizare“ etc.

A fost cultivată îndeosebi *litota eufemistică,* din antichitatea lui Vergiliu (ce, pentru „neam aprig“, găsește litota: *Non tarda gens / Un neam ce nu-i zăbavnic*), până dincoace de evmezimea cronicărească din Principatele Valahe («Fost-au acest Ștefan-Vodă om nu mare de stat...» – Gr. Ureche, *Letopisețul Țării Moldovei*...). Eminescu «folosește litota pentru a sublinia caracterul depreciativ: *Muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul*» (DTL, 251 / «Scrisoarea I»). Litota se află în veci-nătatea hiperbolei, dar nu-i „contrariul hiperbolei“ (ca în acest caz, unde nu-i vorba de litotă, nici de «inversul hiperbolei exagerând micimea, puținătatea» – SpPoe, 103 –, ci doar de o simplă comparație: «Arde-n candelă-o lumină cât un sâmbure de mac» – Eminescu, «Călin»); se poate ivi dintre enumerații, dintre ampli-ficări, fără a fi vreuna dintre acestea, așa cum este cazul arhi-cunoscutei litote din «La oglindă» de G. Coșbuc (în care „micuța de la țară“ se

și vede „fată de măritat“): *Uite, zău, acum iau seama / Că-mi stă bine-n cap năframa / Și ce fată frumușică / Are mama !*

▲ Manierism
(cf. fr. *manierisme*)

Prin *manierism* este desemnat convenționalismul stilistic, pastișarea / auto-pastișarea procedeelor literare, schematismul, artificialul etc., conducând la lipsa de originalitate, aidoma celor din perioada de după Renaștere (numită și epoca manierismului), ori – ca în poeticile din secolul al XX-lea – cultivarea unor elemente / motive care conduc la tulburarea / dezintegrarea unui sistem.

▲ Manifest
(lat. *manifestus,* „ceea ce poate fi prins cu mâna“)

Prin *manifest* se înțelege o proclamație, o declarație publică, prin care un lider – literar / artistic, științific, politic ș. a. –, ori o grupare (literară / artistică, științifică, politică etc.), își expune programul cu principiile călăuzitoare / direc-toare, cu metodele / instrumentele de lucru, evidențiind și raporturile „revolu-ționare“ angajate cu tradiția, sau cu celelalte elemente de avangardă.

Literatura universală cunoaște o imensă „bogăție de mani-feste literare“, incluzând, desigur, «Fondazione e Manifesto del Futurismo» / «Întemeierea și manifestul futurismului» (1909) și «Manifesto futuristo dell'acropittura» / «Manifest futurist al a-cropicturii» (1943), ambele semnate de liderul mișcării, F. T. Marinetti; «Manifeste du surréalisme» / «Manifestul suprarealis-mului» (1924) de André Breton ce revine – în 1930 – cu «Se-cond manifeste du surréalisme» / «Al doilea manifest al suprarea-lismului» etc. În literatura

română, de un interes aparte se bu-cură – în mai 1985 – și unul dintre manifestele paradoxismului, *Fragmente din scrisoarea-răspuns a unui poet dacoromân către domnul Cantemir sau Enciclopedicus – ianuarie 1985, Timișoara, Dacoromânia*; *„fragmentele“ au fost pu-blicate* în numărul din luna mai, 1985, în revista londoneză, *Con-vergențe Românești / Romanian Convergences Periodical of Romanian Culture and Civilisation*, cu generoasa prezentare a directorului publicației, dr. C. Michael-Titus: «Publicăm aici textul unui manifest literar care a fost pus în circuit în România, de către poetul Ion Pachia Tatomirescu, cu ocazia lansării plachetei sale de versuri intitulată *Peregrinul în azur.* Prezentat sub forma personală de scrisoare și plasat în con-textul romantic-istoric al culturii române, acest manifest este in-teresant nu numai pentru că exprimă orientarea literară a unei noui generații, dar și pentru că arată în același timp și liniile precise ale drumului apucat de literatura română de azi.» (MTNG / TScr, 40). Reproducem din «Bomba cu neuroni» (1997), textul integral al manifestului: ***Duminica Poemului***. ...Sunt / ești – cum se spune – idealul meu receptor, în dimineața zilei a zecea. Știi bine, Enciclopedicule, semantismul sincretic vectorizat de cele zece raze, tăind în echisectoare Unitatea, Soarele de Andezit, acolo, la Sarmizegetusa, în creierul Muntelui, spre a re-naște Spirala cu Nouă Ceruri, încrețind Genunea, cu El între cele două limbi ale Balaurului Cosmic, între marele „vir“, Samasua / Samoș, Soarele-Moș / Tatăl-Cer – materia perfectă, dar îmbătrânită, „care nu mai poate“ –, și micul „vir“, Fiul, So-Ares (Soare-Tânăr / Războinic) – materia tot perfectă, puternică, tânără, ori cu El alături de Ea, Utya, Spuma Laptelui / Luna, Sora Soarelui / Cunoașterea Absolută, Crăiasa / Regina Lumii, Cosânzeana / Dochiana, a Lumii Mireasă, nestemata din coada balaurului, Steaua Ursului, după răsbotezări, materia tânără și imperfectă, tulburând la nouă nuntă, mereu nouă nuntă...! Sună ca o invitație în „duminica Poemului“. *Bomba cu neuroni* – ca în marile clipe de pace și de judecată ale Cosmosului – este deja gata; așa că și eu, în această a zecea dimineață, sunt în plină duminică...

Reversibila nuntã. ... Și nu se cuvine să mă împăunez, că reversibila nuntă cu Utya / Sora Soarelui – marele judecător din Gură de Rai al tuturor florilor-suflete ce și-au pierdut miresmele pe Câmpia de Aramă, pe Câmpia Adevărului, fără să fi fost apte a încerca între petale-aripi a Ființei Priveliște (căci «părelnicia rămâne să le fie hrană», cum grăiește și Platon prin *Phaidros,* 248, b) –, nunta din care mă tot ivesc, repetat, într-al patrulea an (astfel cerând primele patru conducătoare), printre ei, întru morala bunei lumini, spre a dezlega nouă cale de a se face nemuritor și celui ce fu, înainte, semenul meu, dar pe care sorții nu l-au hărăzit nunții dintâi, de la cele trei țăpi / lănci de argint (înfipte sub omoplați) începând, să-l rezeme de Cer, întru Samoș / Soarele-Moș, întru So-Ares, spre încrețirea Genunii, nu spre roirea ei..., da, domnule Cantemir, că reversibila nuntă cu Sora Soarelui nu poate fi garantată de păuni nici măcar o clipă din cei trei ani mirifici... Ea vine pentru clipele de pace și de judecată ale cosmosului, pentru întremarea Curcube-ului, pentru zăpezile de mărgărint...

Numerele lui Salmoº. ... Desigur, m-am bucurat de neîntrecuta lumină virgină a Cerului Nouă (deschis, cer întru cuget cosmogonic), de lumina din cupola de aur înrourat, între aripi de șindrilă, în primele clipe ale *Zoriei* (ai dreptate, Enciclopedicule, *Zoria* este „un concept propriu“, desemnând mai mult decât ceea ce se înțelege prin expresia din graiul bănățean de munte, auzită de tine, ieri, mai sus de Ad Mediam / Mehadia: *a se guri de ziuă,* și nu are vreo legătură cu onomastice dulcineo-julietești-lauristice). Semantismul sincretic al numărului zalmoxian *cinci,* numărul nunții dintâi, a făcut să înmugurească apelativul, titlul volumului *Zoria* (ori verbul *a înzoria*, cu „infinitivul lunguieț“ *înzoriere* – ai observat de-a lungul / latul textelor mele mai vechi cum *semnificantul* se revoltă împotriva *semnificatului*, până-l re-naște, deși, inițial, „pare blindaj“, un ou de fapt, un bob, ca de grâu, cu chipul Soarelui-Moș, al lui Dumnezeu, în el, ca o fotografie veche; are pregătită „fereastra de a ieși din sine“: *nume – verb – bob / grăunte „ca parte / întreg“ – spic / „expansiune“,* aidoma ecuației: *arhem – lumatie / informaterie – „black-hole“ / „nou univers“ – arhem...; înzorierea* este *starea de încântec a Republicii Interioare*, din biruința razei în fața genunii). Să ne amintim, Enciclopedicule, *Povestea numerelor...,* care, după cum a demonstrat Bogdan Petriceicu Hasdeu, s-a propagat din regiunea dunăreană peste mai întreaga Europă... E conservată excelent în folclorul Valahilor / Dacoromânilor grație *oralității culte* a Zal-

moxianismului. ... În doctrina Zalmoxianismului, domnule Cantemir, numerele au o cosmogonică proiecție semantic-sincretică.

Unu (aflat în seama lui *Uniilă* – cf. VMR, 424) este *Samasua / Samoș (Soarele-Moș / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei), întregul, totul, sacra unitate;* despre „implementarea în unu“ a nemuritorilor Daciei grăiește învățătura Zalmoxianismului la armonizarea *părții* în sacrul *întreg* cosmic. Și mirabilă este *știința despre unu,* Enciclopedicule, bucurându-mă mult fericitul epitet ce i l-ai găsit (la 1700): *Sacrosanctae Scientiae Indepingibilis Imago* (doar suntem în *unu*...); căci în *unu* – ca *eon / ens (ins / îns)* – este izvorul tuturor oglindirilor...

Urmează *jumătatea*, Enciclopedicule, *un-doirea / „perechirea“*, „ființa dichotomică“ (în *cosmia*, mai ales)...

Doi este rezultatul un-doirii, este perechea primordială: Samasua / Soarele-Moș (Tatăl-Cer) „rotunjindu-se“ / „însfericindu-se“ din prima jumătate, unde-i răsadul voinței, și Dachia (Dochia) / Muma-Pământ, din secunda, nelocuită de putință.

Semantismul sincretic-zalmoxian al lui *trei* evidențiază: *trei* sunt țăpile / sulițele în care este aruncat Solul Sarmizegetusei „în ceruri“, *trei* reprezintă numărul anilor dintre ocultarea și epifania regelui-zeu-medic din Cogaion (perioada misterică / inițiatică din andreon / peșteră, sau Gură de Rai); *trei* sunt țăpile / sulițele în care este aruncat și protagonistul mioritic (din variante-co-lind: *Pe Muntele Mare, Pe-à Gură de Rai, Miorița* etc.), deoarece are statutul nemuritorului în calitate de Sol / Mesager Celest (Făt-Frumos capătă nemurirea, Enciclopedicule, însă în calitate de războinic / erou al Cogaionului). În *triada / treimea Soarelui-Moș,* sublimul sacrificiu al Solului pentru păstrarea *jumătăților* în *întreg* pune în evidență ceea ce este corporal, perfecțiunea cor-poralului („tras printr-un inel“) în Timp: «ceea ce este determinat prin *trei* este *întregul / totul*»; «perfecțiunea este *triadă:* continuă, identică sieși; nefiind în mod egal divizibilă, ea conține opoziția și unitatea acesteia, totalitatea acestei diferențe: ca și numărul în general; dar în triadă acest lucru este real; triada este formă adâncă» (HP, 205) – după cum certifică și Hegel (în *Prelegeri de istorie a filosofiei...*). Iar Solul în trei sulițe confirmă «unitatea în ființarea sa ca altul» (HP, 206). Ideea are adânci rădăcini cogaionice, domnule Cantemir, din orizontul anului 5300 î. H.: *Unul* din *Treime* a suferit cu *Trupul...* – s-a lămurit și pentru Creștinism, din Zalmoxianism, deci tot în Cogaion, Enciclopedicule ... Și acumulările de calități, nu de cantități, duc la saltul din *triadă* în

tetradă, care, altfel spus, este saltul de la Timp la Spațiu (în mitosofie).

Și sub pecetea materiei perfecte se află primele patru conducătoare *(1 + 2 + 3 + 4 = 10, decada de aur)*.

Numărul *patru,* Enciclopedicule, privește, prin semantismul său, anul reapariției regelui-zeu-medic din Cogaion / Sarmizegetusa „în carne și oase“; este numărul „certitudinii“, al „ab-solutei convingeri“, ilustrând triumful „spiritului justițiar“ întru sacrul *zece* considerat ca unitate; „povestea numerelor Cogaionului“ spune că de *zece* nu se trece...; «când am ajuns la *zece,* îl considerăm iarăși ca *unitate* și o luăm de la început» (HP, 207), cu Soarele de Andezit...

Numărul *cinci* este al nunții cosmice; tot *în al cincilea an*, la trimiterea Mesagerului Celest, era prilej de mare veselie, „de nuntă“, nu de moarte, căci Pelasgo / Vlaho-Dacilor li se admisese încă un reprezentant în cer, în Țara-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte; *cinci* sunt laturile / zidurile davelor (pentagonul zalmoxian); antrenarea jumătăților de *cinci* între polul *plus* (al Soarelui-Moș / Samasua > Samoș) și polul *minus* (al Genunii), dar după modelul perechii sacre secunde *(So-Ares și Luna / Dochiana, Sora Soarelui),* înseamnă pentru Dac, pentru Valah / Da-coromân-Zalmoxian, ca „parte“) armonizarea *părții* în *sacrul întreg cosmic*, numit Samasua / Soare-Moș; și *dacă partea este perfectă și întregului îi merge bine*, Enciclopedicule; „prinderea în cerc“ se face prin cele *zece „degete-raze“,* „extremele la jumătăți“ suportând „accentele“ (razele-număr *unu* și *cinci*...); de aici: și piciorul metric zalmoxian, numit pe scurt *zalm / salm*, și ritmul astfel obținut, ritm *salmic / zalmic* –, păstrat și în balada *Pe-o Gură de Rai*.

Armonia întru Perechea Primordială (a „deschiderii cosmice“) se realizează prin numărul *șase,* număr reverberând *cele șase constelații ale coborârii* lui So-Ares în zodiac și *cele șase constelații ale înălțării;* în „arhitectura“ ritmic-zalmoxiană a celebrei balade *Pe-o Gură de Rai*, alternau *dodecasilabul zalmic-genunian* („o pereche de emistihuri salmic-genuniene“: m-6 + m-6) și *decasilabul zalmoxian* („o pereche de salmi“: m-5 + m-5).

Șapte era numărul războinicilor-epopți ai Zalmoxianismului dintr-o grupă (6 + 1), din *cea mai mică unitate de acțiune războinic-religioasă, aflată sub jurământ, sub pecetea înfârtățirii („frăției de cruce“),* după cum relevă și Templul / Sanctuarul lui So-Ares de la Sarmizegetusa – prin „grupurile“ de câte *șapte* stâlpi.

Tot în acest Templu al Soarelui („sanctuarul-calendar mic rotund“) se lasă tălmăcit și semantismul sincretic al numărului *opt,* numărul echiperioadelor de câte 44 de zile («Soare, Soare-Frățioare, / cu 44 de răzișoare...!»), numărul „fericirilor“ / „martirilor“ întru Soarele-Moș, de unde și octogonul mausoleic.

Nouă sunt cerurile, *nouă* sunt vămile, *nouă* sunt discipolii lui Uniilă... Deocamdată, Enciclopedicule, aceste elemente – pe care ți le-am scos din adâncimi de *suflet,* din adâncimile *aburariului* pelasgo-thraco-dacic / valahic (dacoromânesc-arhaic), din aurul ce dimensionează nebănuit *autohtonismul*, pentru câmpia Adevărului de sub Priveliștea Ființei –, aruncă raze întru mai dreapta înțelegere a *Zoriei* ca *nuntă secundă* (nu „joc secund“), prima nuntire aparținând *Cosmiei*...

Dichotomia Munte – Matcã. ... Într-adevăr, domnule Cantemir, *Muntele* și *Matca* sunt entități geo-psiho-sociale polarizatoare de construcții în spațiul spiritual pelasgo-thraco-dacic / valahic (dacoromânesc). Între *Munte* și *Matcă* flutură Curcubeul unei multimilenare nuntiri – neîntreruptă nuntă. Spiritualitatea Muntelui este structurată / „gospodărită“ pe verticală, pe când spiritualitatea Mătcii este vectorizată pe orizontală, în cercuri („de vârstă“) concentrice, jur-împrejurul Muntelui. Iar la nunta cosmică a Dacului, a Valahului / Dacorománului, zalmoxian, sau creștin-cosmic, *Muntele* este *preotul* în fața luminoasei eternități; dinspre luminoasa eternitate (dinspre nemuritori), Muntele se relevă ca punte între tărâmuri; comunicarea se face prin cântec / încântec (descântec), din *Țara-fără-Dor* în *Țara-cu-Dor*. Se observă și o „gradare etică“ în comunicare: *piatra* („fluierul de piatră“ / „muntele de piatră“), pentru elementul *vir*, *sticla / arama* („muntele de sticlă“, „muntele de aramă“) pentru elementul *femina; diamantul* – pentru *flacără* etc. Creierul spațiului teluric este în vârful Muntelui; tot aici e și *Gura de Rai*, peștera sacră, sau „andreonul“ lui Salumasua / Salmoșu, adică „omul Soarelui-Moș, omul lui Dumnezeu pe pământ“, regele-zeu-medic al Dacilor, asemãnãtor Papei din Roma de azi, confundat de istorici și cu Dumnezeul Sarmizegetusei, și cu întreaga Dinastie Zalmoxianã (iar numele regelui-zeu-medic din Cogaion / Sarmizegetusa, Enciclopedicule, ajuns în gura străinilor, prin 1380 î. H., a devenit „Zalmas“, apoi, în orizontul anului 450 î. H., pe la carianul Herodot, este deformat în „Zalmoxis“...). În *rombul de aur al lui Salmoș* („Zalmas“ / „Zalmoxis“), *Matca* se întinde pe jumătatea diagonalei mari, în jos, având „bază comună“ cu *Muntele*, bineînțeles, diagonala mică; ar fi, cu alte cuvinte, un munte cu vârful

în jos, vârful acestui munte-invers constituind *abisul,* numai de Vidros locuit; dincolo de Vidros, „nu se trece“, el fiind Fiul Genunii, limita „absolută de jos“; deschiderea spre nemărginire se face doar prin Gura de Rai din Vârful Muntelui; vectorii realului vin dinspre Munte spre Matcă; vectorii „idealului“ – conjugând *feed-back-ul* – duc dinspre *Matcă* spre *Munte*, în *Creierul Muntelui*, în *Împărăția / Țara-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte,* la nunta cu cosmosul, cu *sacrul întreg cosmic* (*Unu* – după cum se știe – este Samoș / Soarele-Moș, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei, reprezentat „material“ / „perceptibil“ de discul cerului senin), unde suntem *parte*, la nunta Nemuritorului, grație monoteismului din Zal-moxianism.

...Întregul, jumãtatea, un-doirea... O încărcătură semantic-sincretică de-a drep-tul copleșitoare are multimilenarul cuvânt, *jumătate*... Pentru a deveni (a te face) nemuritor, trebuie să fii în grațiile Dumnezeului de Cogaion / Sarmizegetusa, urmându-i căile (inițiatice / misterice); alături de fiu-i, alături de So-Ares (Soare-Tânăr / Războinic), trebuie să lupți pentru încrețirea Genunii; la Eminescu, în *Luceafărul*, aflăm expresia „în sinonimie“ lirico-semantic-sin-cretică – și cred că nu îmi amendezi prea tare acest hibrid lexematic –, *ale haosului văi / „a chaosului văi“,* Genunea atotînvăluitoarea. „Proba admiterii“ în perimetrul nemuririi o constituie „supunerea“ trupului, frumos, nenuntit, voinic, tânăr, „tras printr-un inel“, la ritualul sublimului sacrificiu, prin „aruncarea“ spre cer, în așa fel, încât „la cădere“ să nu atingă „pământul-mumă“, să rămână aninat în sulițele străpungătoare (bineînțeles, prin armura de războinic), în cele trei țăpi: țapa Tatălui-Cer („sulița“ Soarelui-Moș), țapa Mumei-Pământ (țapa Dakiei / Dochiei), adică „țepile / sulițele Perechii Primordiale de un-doire / înjumătățire“, și țapa proprie, de Sol / Mesager Celest. Sublimul sacrificiu de trup certifică, garantează, pentru trei ani „activi“, cinci ani de armonie în univers, de păstrare / menținere a jumătăților în sacrul întreg (un-doit), în cercul-vir („Yang“) al Soarelui. Până la apariția reformatorului din orizontul anului 1600 î. H., a strălucitului mare-preot în cultul Soarelui-Moș / Samos – cult atestat în Carpați și la Dunăre încă din mezolitic, prin „arta rupestră“ din Peștera Chindiei, ori din Peștera Măgurata –, sacrificiul uman era real; o dovadă în acest sens avem și în groapa sacrificială de la Tărtăria-Orăștie (din vecinătatea Cogaionului, a capitalei Daciei, Sarmizegetusa), unde tăblițele cu scrierea din orizontul anului 5300 î. H. au fost găsite «alături de statuete-idoli și (de) oase de om matur, dezmembrate și calcinate».

(VMR, 98). Ideea de sacrificiu apare și în „tâlmăcirea“ tăblițelor cogaionice: «(De către cele) patru conducă-toare, pentru chipul zeului Samasua / Samoș, cel mai în vârstă (conducătorul, patriarhul, sacer-dotul, preotul suprem), în virtutea adâncei înțelepciuni, a fost ars unul» (VMR, 99). Dacă refor-matorul din orizontul anului 1600 î. H. nu ar fi găsit „soluția nemuririi“, el însuși ar fi sfârșit, în virtutea adâncei înțelepciuni dinspre primele patru conducătoare (perechea primordială: Tatăl-Cer / Soarele-Moș, Samasua / Samoș și Muma-Pământ / Dakia-Dochia; perechea sacră secundă: So-Ares / Soare-Tânăr / Războinic și Spuma Laptelui / Luna, reprezentată pe pământ drept Sora-Soarelui / Dochiana, Cosânzeana), pe rugul sfintei unități teluric-celeste. „Soluția“ / „inovația“, lămurită de cel ce purta printre Pelasgo-Thraco-Daci / Valahi (Dacoromâni) chiar numele Soarelui-Moș / Dum-nezeului de Cogaion / Sarmizegetusa, merituosul rege-zeu-medic, Sa-lu-masua / Salmoș („Zal-mas“ / „Zalmoxis“), constă în obținerea nemuririi printr-o călătorie („dus-întors“), din „piciorul de plai“ pornită, prin Gură de Rai, până în Cer, cu „o durată celestă“ de trei ani, pentru ca „în al patrulea an“ să se re-înfățișeze „în carne și oase“, printre Dacii Zalmoxianismului. Herodot ne încredințează că Pelasgo-Dacii (din Gaetia, adică, după numele provinciei, sau al „țării de râuri / munți“, Geții) l-au jelit pe reformator, pe «omul-Soarelui-Moș“, „ca pe un mort“ (deoarece îi văzuseră trupul „neînsuflețit“ – moarte lentă / aparentă – în trei țăpi), chiar dacă învățăturile-i „dădeau garanții“ asupra revenirii lui, asupra reînvierii lui în același trup; iar „confirmarea“ învă-țăturilor, inițiatice / misterice n-a întârziat – și Herodot adaugă: «în al patrulea an se ivi iarăși în fața Pelasgo-Thraco-Dacilor și așa îi făcu Salmoxis / Zalmoxis să creadă în toate spusele lui» (HIst, I, 346). „Scenariul“ obținerii (inițiatice / misterice) a nemuririi, aplicat „cu succes deplin“ mai întâi reformatorului, apoi solilor (mesagerilor celești), a pus capăt sacrificiilor umane reale. Trimiterea mesagerului celest nu era întâmplătoare, ci se petrecea la 20 iunie, în ajunul solstițiului de vară, „pe la apus de soare“, tot în al cincilea an (cu astronomică exactitate, grăită de sanctuarul-calendar rotund); armura de războinic (din „armata Soarelui / So-Ares“), medicina Cogainului / Sarmize-getusei pe „planul mondial“ al antichității etc. nu permiteau „ochiului profan“ să pătrundă – nici cu a minții rază – până la sâmburele „de adevăr“ inițiatic / misteric. În priveliștea Ființei, în Îm-părăția / Țara-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte, avea loc nunta Solului cu Absoluta Cu-noaștere, Sora Soarelui. Reîntors între Pelaago-Daci, într-al patrulea an, ca rege-medic-zeu, ca Sa-lumoș / Salmoș (Salmys / Sarmis), la Sarmis-

seget-tusa („tâlmăcindu-se“ în «cetatea / „tusa“ de lespezi / „seget“, „sâget“ a lui Sarmis-Salmysua / Salmasua, Salmos / Salmoș-Zalmas-Zalmoxis»), se îngăduia nunta secundă, cu o fecioară-Mândraică (Drăgaică), o fecioară-Dochiană / Cosânzeană ce, așa cum ai spus-o în *Descriptio Moldaviae*..., îl aștepta *(...intra triennium marito elocetur)* ca un fel de zeiță-Ceres, vreme de trei ani, domnule Cantemir. La întrebarea despre puterea / tăria *jumătății*, Enciclopedicule, îngăduie-mi să-ți răspund doar atât: în afara *întregului*, distinsele *jumă-tăți* se anulează (ori tind spre autoanulare); de aceea, locul lor sacru este în *întreg* – și pentru asta trebuie luptat până la sublimul sacrificiu; a știut el, Zeus de ce „operează“ androginul (cf. Platon, *Banchetul,* 189 sqq.); dintre toți Grecii pământului, doar unul – cel ce l-a prețuit pe Salmoș / Zalmoxis, regele-zeu-medic – a înțeles măreția *întregului* în jumătăți și întemeierea *jumătății* distinse în întreg...

Bradul ºi Nouã Ceruri... Bradul, domnule Cantemir, sfânt ax al lumilor, sacrul arbore pelasgo-thraco-dacic al cosmosului de toate zilele, vectorizează cele nouă ceruri, că de zece nu se trece, tot din Gaura Chindiei. Polivalență sincretic-estetică și etică, dimensiune pelasgo-thra-co-dacă / valahă, sau dacoromână, a existenței, arbore al Logosului (logos înțeles ca oglindă a realului), arbore al rostirii: ca să-ți verifice „tăria“, la trecerea din *Țara-cu-Dor* în *Țara-fără-Dor,* îți viersuiește „ca din răni adânci peste mai profunda rană“, încercând „să te convingă“ că nu ar putea să te treacă *Marea* (*Celesta Mare Roșie* din mitosofia autohtonă), în *Ceruri*, deoarece între rădăci-nile lui s-a încuibat Șerpoanea Galbenă, către mijlocu-i și-a pus casă Vidra Lătrătoare și în vârfu-i veghează Șoimul Roșu. Să ni-l închipuim așa cum este, de neînduplecat, chiar și în fața Mesagerului Celest, care nu s-ar fi descurcat fără topor, fără să-l amenințe cu miraculoasa secure la «...râpa mărilor,/ unde-i *Bradul Zânelor* (...): – Brade, Brade, / să-mi fii frate, / întinde-ți, întinde, / eu să le pot prinde, / vârfurile tele, / să trec peste ele / Marea în cea parte / ce lumea-mi desparte...! / – Eu nu pot întinde, / tu să le poți prinde, / vârfurile mele / să treci peste ele, / că-n mine-a puiat / din inimă spurcat / Roșu Șoimuleț / cu ochiul sumeț; / când nici vei gândi, / puii te-or simți / și-ei or șuiera / de te-i spăria, / în Mare-i cădea / și te-i îneca...! (...) Trupinele mele / să treci peste ele, / că-n mine-o puiat / Vidră Lătrătoare, / oameni pânditoare; / nici nu oi gândi, / puii te-or simți, / ei mi te-or lătra, / în mare-i cădea / și te-i îneca...! (...) Eu nu pot întinde / să le poți

cuprinde / rădăcini a mele / să treci peste ele,/ că-n mine-a-ncuibat / și-apoi a puiat / Galbenă Șerpoane, / ce piere de foame...! (...) Brade, Brade, / am și eu un frate, / un frumos păcurel, / și are un toporel, / și are verișori / doi voinici feciori, / ei te vor tăia (...) / și din tine-or face, / ca să fie pace, / punte preste Mare (...) / Bradu-atuncea se gândea / și trupinele-ntindea...» (Simion Florea Marian, *Înmormântarea la Români,* 1892). În tableta a XII-a din *Epopeea lui Ghilgameș*, zămislită pe la anul 2800 î. H., ni se grăiește despre un copac sacru, încercat de securea protagonistului (arbore din care Ghilgameș își croiește *pukku* și *mikku,* magicele instrumente, restul trunchiului dăruindu-l zeiței Inanna / Ishtar spre a-și face jilț și pat): «Printre rădăcinile sale, Șarpele care n-are astâmpăr își făcuse culcuș; / în vârful său, pasărea furtunii își suise puiul; / la mijloc, Lilla (demon feminin întruchipat într-o cucuvea) își clădise casa»... (EpGhilg, 159). Te duce gândul, Enciclopedicule, la *Tăblița-Soare de la Tărtăria-Orăștie* și crezi că îți aduc un argument în sprijinul aserțiunii sumerologului de Moscova, Boris Perlov, aserțiune potrivit căreia scrierea asi- ro-babilonienilor a fost preluată din Carpații Daciei Arhaice și „dezvoltată“ între Tigru și Eufrat...?! Da, este o miraculoasă punte-curcubeu între 5300 și 2800 î. H.; se află și alte punți-curcubeu: între „conducătorul-patriarhul-sacerdotul-preotul-suprem“ ars la Tărtăria, pe la 20 iunie, 5300 î. H., adică pe la solstițiul de vară, și reformatorul Salmasua / Salmos-Zalmas-Zalmoxis, din orizontul anului 1600 î. H., și regele-zeu-medic, Salmoș / Zalmoxis, despre care ne grăiește Platon, și ora-litatea cultă din Dacia (Valahia) / Dacoromânia, și Vlahii / Dacoromânii anului 1892...! Adevărul este tot în Pelasgo-Traco-Dacia Arhaică, în acel nucleu de la *Old European Civilization*...! Există, desigur, Enciclopedicule, o lege a marilor împliniri / reîmpliniri spirituale în sacrul întreg («partea vrea întregul, întregul e-n parte...»); centrul de iradiere a unui fapt spiritual / cultural se află în aria unde faptul respectiv are puternic circuit oral; căci nu au fost Vlahii / Dacoromânii-bănățeni (de la care a cules S. Fl. Marian, înainte de 1892, monumentalul „bocet“) în biblioteca de cărămizi scrise a lui Assurbanipal, să învețe „începutul“ tăbliței a XII-a din *Epopeea lui Ghilgameș* – tăbliță ce a fost descifrată / tâlmăcită abia în 1939, de savantul de la Luvru-Paris, G. Contenau; iar Zalmoxianismul (apoi Creștinismul Cosmic) a preluat *Cântecul Bradului Zânelor,* cântec de petrecere a Solului-nemuritor (prin Creștinism, a devenit „petrecerea mortului“), din perimetrul sacru al peș-terilor, al gurilor de rai din Cogaionul Carpaților, și l-a încrustat în cărămizile Sufletului Pelasgo-

Dac, sau Valah / Dacoromân-arhaic, nu în cărămizile „de bibliotecă“ îngropate de vremuiri; și încă un argument: de la Daci, Bradul Cosmic a trecut – prin partea de vest / nord-vest a Daciei / Vala-hiei – în cosmogonia Celtogermanilor, drept arborele Yggdrasill din centrul Universului, „amenințat cu distrugerea“, după cum certifică și Mircea Eliade: «un vultur îi devoră frunzișul, trunchiul său începe să putrezească și șarpele Niddhog prinde să-i roadă rădăcinile; într-o zi din vremurile viitoare, Yggdrasill se va prăbuși și acesta va fi sfârșitul lumii (ragnarök)» (EICIR, II, 155); firește, la nemuritorii Daci (Vlahi / Dacoromâni-arhaici), veșnic verde este Bradul Zânelor... Da, Enciclo-pedicule, Yggdrasill a pierdut Vidra Lătrătoare...

Noul autohtonism, refluxgeneraþia (the generation of deep clearness), rafinãriile paradoxismului... *Noul autohtonism*, domnule Cantemir, între multele misiuni, are și o luminoasă misiune dificilă, de perspectivă planetară: (re)descoperirea, refacerea veritabilei rețele de vase comunicante dintre vetrele spirituale ale lumii, în numele sacrului întreg, și punerea valorilor estetic-sincretice într-un mai drept circuit – și nu numai în perimetrul Poeziei... –, dinspre Câmpia Adevărului către tulburătoarea Priveliște a Ființei...

... Tu, Enciclopedicule, la bună distanță de mânăstirea din Cuvântul meu, ca să-ți bucuri ochii – porți ale Soarelui-Moș – între primii, spre a gusta / degusta *frumosul* până la *încântec*, *sublimul* mai ales (categoria de *sublim*, trăirea în *sublim,* prin Mesagerul Celest la Soarele-Moș, este „proprietatea“ absolută a Cogaionului / Sarmizegetusei, a Dacilor), până la *înzoriere* (sau deznop-tarea Ființei), de la fiordurile dionysiacului până în apolinic, rogu-Te, din neasemuita Priveliște, să-Ți înrăzărești privirea mai întâi în *Munte*, în *Matcă* și în *Curcubeu,* în *Demon-Graal-Sobor*, în *Cosmia*, în *Zoria*, prin *Furtună magnetică, Lilium breve* și *Peregrinul în azur*, tot printr-un *Verb de mărgărint*, ca, apoi, să cumpănești *Bomba cu neuroni*... ...

Ai dreptate, domnule Cantemir, nu este „definitv“ ceea ce au zis alții până la Tine, deși, dintre ei – chiar dacă nu-s mulți – au zărit „cărămizile“ pe „șantierul“ Republicii Lirosofice Interi-oare a „tânărului Poet...“; mi s-a imputat chiar faptul că „am construit“ cu vârful de diamant al neuronului în care „mi-am exilat“ Sufletul... Da, este greu să vezi arhitectonica Mânăstirii Argeșului – mănăstire în Logos /

Cuvânt, unde te zidești de viu –, analizând numai „o cărămidă“ desprinsă din zid cu târnăcopul, cu dinamita etc...

... Enciclopedicule, aparțin *refluxgenerației (the generation of deep clearness),* genera-ției retragerii la matcă și a cristalizărilor în profunzime, o Generație a Republicii, dacă vrei, deoa-rece, nucleul acesteia îl constituie peste patruzeci și șapte de scriitori născuți, ca și mine, în 1947, primul an republican valah / dacoromânesc (ți-i reamintesc în ordine alfabetică – poeții: Niculae Alexandru-Vest, Gheorghe Bălan, Mariana Bojan, Vasile Dan, Nicolae Dabija, Ioana Diaconescu, Nicolae Diaconu, Dinu Flămând, Geo Galetaru, Dumitru M. Ion, Leonida Lari, Daniel Lascu, Nicolae Lupu, Iolanda Malamen, Ion Mircea, Gabriela Negreanu, Emil Nicolae, Monica Pillat, Al. Pintescu, Adrian Popescu, Mihai Prepeliță, Vasile Romanciuc, Ion Scorobete, George Stanca, George Virgil Stoenescu, Ion Pachia Tatomirescu, Horia Țâru, Cornel Udrea, Dumitru Velea, Dan Verona; prozatorii: Ștefan Agopian, Aurel Antonie, Dinu Băcăuanu, Doru Davidovici, Ioan Dan Nicolescu, Al. Papilian, Valentin Petculescu, Marcel Constantin Runcanu, Vasile Sălăjan, Eugen Uricaru, Constantin Zărnescu; criticii: Fănuș Băileșteanu, Al. Dobrescu, Marian Papahagi, Irina Petraș, Luca Pițu, Petru Poantă, Olimpia Radu, Mirela Roznoveanu, Alex. Ștefănescu, Ileana Verzea ș. a.), scriitori formați, grație strălucitului învățământ dacoromânesc dintr-o minunată, dar, din păcate, prea scurtă „primăvară“ a spiritualității valahe, ivită după al doilea război mondial, dincoace de „obsedantul deceniu“, mai exact, între anii 1960 și 1970. În *Secțiuni de aur ale literaturii române contempo-rane*, relevam că generația literară este o „categorie“ socio-psiho-estetică (poate îmi îngădui și acest hibrid lexematic), nefăcându-și apariția „ca din senin“, de oricâte ori doresc anumiți critici literari, ci într-un context cultural-istoric, angajând treptat, în timp, „autarhie“ în planul valorilor dintr-o literatură. Istoria unei literaturi / culturi ne relevă, dinspre o puternică seismică socială, dinspre o veritabilă revoluție dintr-o „orânduire socială“, trei generații literare tipice, pe care le-am botezat (întru semnificanți „fericiți“, cred eu), în românește – iar pentru „circuit“ – și în engle-zește: de tranziență / the transience generation, fluxgenerația / high tide generation și refluxge-nerația / the generation of deep clearness (dacă teoria literaturii acceptă sintagmele spre îmbogă-țirea corolei luminoaselor concepte, mă voi bucura, Enciclopedicule, chiar dacă „tatăl“ sintagmelor respective este uitat, cum Tatăl-Cer / Soarele-Moș). Fiecare dintre generații poate cunoaște „un val“ și „mai multe valuri“ (numărul valurilor depinzând de ivirea timpilor reformatori, de

înregis-trarea „următorului“ puternic seism social). Generația de tranziență vlăstărește fluxgenerația – și aceasta, la rându-i, refluxgenerația. Cele trei generații coexistă pe un anumit segment temporal „al literaturii contemporane“. În cadrul literaturii române contemporane, „primul val“ al refluxgenera-ției este constituit din (ceea ce Laurențiu Ulici numește) „promoția ‘70“, disipativ-grupul (sau scriitorii „tineri“ trăind în diferite colțuri ale țării, învigorând noua geografie literară). Prea puțin se poate vorbi în acest „val“ de „narcisism de grup“. În cele două valuri (de până acum, „valul 70“ și „valul 80“) ale refluxgenerației, domnule Cantemir, intră valoroși scriitori – numărul lor ar fi prea mare spre a le pomeni aici numele și epistola mea s-ar lungi nepermis de mult, riscând să devină pagină de viitoare istorie a literaturii... Timpul va cerne bine, din două direcții, Enciclopedicule: din-spre trup și lumină, dinspre eternitate / nemurire și genune...! Nu „avalanșa de nume“, Enciclope-dicule, nume de „valoroși scriitori“ ai refluxgenerației între foarte multe nume de pseudo-scriitori (pseudo-scriitorii, dacă sunt mulți, ca iarba rea, ca buruienile, sufocă buna cultură, ogorul fertil al bunei culturi), interesează, ci dacă „operele“ lor de până acum permit „detectorului de valori este-tice“ semnalarea câmpurilor / liniilor de forță ale unui „nou magnetism literar“, să-i spunem. Da, între „liniile de forță lirico-magnetică“, Enciclopedicule, se impune noul autohtonism, prin care se relevă mitosofia pelasgo-thraco-dacă / valahă, sau dacoromânească, mărețele simboluri de etnoge-nie, eclatante simboluri ale sinergismului abisal, firește, din vatra de arheospiritualitate a Daciei / Dacoromâniei, poate și din dorința de afirmare în fața istoriei a unui tot mai înalt spirit justițiar. Poeții – cu știință, cu mult rafinament, rareori intuitiv – pun mănunchiuri de raze pe fețele nevăzute, ori mai puțin văzute ale acestor cristale-simboluri, pe semantismul lor vectorizat spre adevăr, până-n Priveliștea Ființei, adevăr generator de aleasă, nebănuită poezie, cum, de pildă, poezia trăirii în sublimul Gurii de Rai, poezia Aburariului / Sufletului celor cu știința de a se face nemuritori, luptători pentru încrețirea Genunii, ori poezia trainicului Curcubeu etc.; există, Enciclo-pedicule, impresionante construcții lirice, punând în circuitul de pe orizontul cunoașterii metaforice pecețile de aur ale utopiilor / ucroniilor, spre a antrena benefic orizontul cunoașterii științifice. Uto-pismul este o dimensiune lirosofică a existenței. În programul acestor scriitori „tineri“ intră și rafinarea paradoxismului, ce vine din adâncimi sincretic-estetice autohtone, din acea „moarte“

(a „nemuritorilor“) asimilată ca „nuntă cosmică“, din acea „stare a relativităţii“ ce a germinat în spa-ţiul mitosofic dacic / dacoromânesc Ţara (Împărăţia)-Tinereţii-fără-Bătrâneţe-şi-Vieţii-fără-Moarte. Rafinarea paradoxismului antrenează cunoaşterea metaforică în acumulări de calităţi şi spre saltul în neliniarul lirosofic, fertilizând câmpia din cortex pentru răsăritul gândirii nondiadice / triadice, implementează abordarea realului fără cenzură, spre o nouă ordine a lumii în reificare, prin altă demiurgologie, ce are Poetul în prim-plan şi Demiurgul în plan secund etc. Hipercorectitudinea stilis-tică, privită dinspre rafinarea paradoxismului, se dovedeşte imperioasă. Rafinarea paradoxismului prefigurează «un mod de a înţelege lumea, fără de care nu putem explica nici modelul, nici meta-fora, nici umorul, nici ironia» şi «trebuie să învăţăm a detecta paradoxul, cu marea sa varietate de manifestări; să-l creăm atunci când fără el nu putem explica un anumit proces» întrucât «paradoxul face parte din realitate»; creându-l şi rafinându-l, «îl controlăm», îl dirijăm «pentru a nu fi noi manipulaţi de el» (MPar, 6), după cum evidenţiază şi Solomon Marcus... Încă mai sunt neînţelegeri, situări / atitudini ambigue, pseudo-optici – din comoditate a gândirii, din superficialitatea abordării –, în ceea ce priveşte noul autohtonism ca dimensiune universal-spirituală, estetic-literară, în ulti-mă instanţă. Noul autohtonism nu înseamnă autoproiecţie „provincială“ de Suflet / Spirit, „izo-lare“, „suficienţă“, ori „închidere“ într-un orizont cultural / spiritual, ci, dimpotrivă, spargere sin-cronă a orizonturilor / limitelor întru îmbogăţirea Priveliştii Fiinţei dinspre câmpia adevărului, prin afirmare deplină, nestăvilită / necenzurată (dar autocenzurată), a varietăţii armonice de Suflet / Spirit (înlăturând monotonia), în pofida sufletului / spiritului standardizat şi decretat „universal“. Paradoxal, dar tocmai în această atitudine, în credinţa într-un standardizat suflet / spirit, este „pro-vincialismul“ – şi, din păcate, o astfel de „provincie„ se întinde câteodată pe un continent, chiar pe mai multe...

Limba pelasgo-thraco-dacã / valahã, sau dacoromnã / românã, ca liant deific... ... Într-adevăr, domnule Cantemir, Fiinţa Pelasgo-Thraco-Dacă / Valahă – sau Dacoro-mânească / Românească – şi-a aflat tăria grăuntelui de diamant, a Muntelui de Diamant, în Sfânta Limbă Pelasgo-Thraco-Dacă, sau Valahă / Dacoromână (Română) – „liant deific, al nemuririi“ –, rezistând între roţile dinţate ale marilor „imperii“ dintotdeauna... Desigur, poporul ce îşi cultivă bine, chiar în sublim, grădina limbii, departe ajunge prin istorii...!

Închei lunga mea epistolă-răspuns, Enciclopedicule, urându-Ți din toată inima: *La cele mai multe eternități fericite !* (TBomb, pp. 130 – 146).

▲ Meditație

(lat. *meditatio*; cf. fr. *méditation*)

Meditația este specia genului liric, unde poetul – înzestrat cu sensibilitate metafizică – dă glas unor experiențe filosofice fundamentale, privind viața și pe-trecerea lumilor, universurilor etc.

Meditația a cunoscut o deosebită strălucire grație febrei spirituale a romantismului (cf. Lamartine, «Méditations poé-tiques»). În prima parte a *meditației*, protagonistul liric contemplă / evocă un fenomen teluric-celest, un peisaj, o personalitate isto-rică etc., pe fundalul infinirii temporale, pentru ca, în secunda parte, să reflecteze adânc, prin analogie, asupra „eternităților de-o clipă“ ce guvernează lumea / viața imediată. Între capodoperele speciei se află și meditația *La steaua* de Mihai Eminescu, unde pro-tagonistul liric, pornind de la contemplarea distanțelor astrale *(La steaua care-a răsărit / E-o cale-atât de lungă, / Că mii de ani i-au trebuit / Luminii să ne-ajungă. // Poate de mult s-a stins în drum / În depărtări albastre, / Iar raza ei abia acum / Luci vederii noastre. // Icoana stelei ce-a murit / Încet pe cer se suie: / Era pe când nu s-a zărit, / Azi o vedem și nu e.),* ajunge, prin ecuația *stea – dor,* la sfâșietorul adevăr al trăirii întru cunoașterea clipei de iubire eternă *(Tot astfel când al nostru dor / Pieri în noapte-adâncă, / Lumina stinsului amor / Ne urmărește încă.)*.

În „decaedrul de aur“ al meditației românești se relevă: *Rui-nurile Târgoviștei* de Vasile Cârlova; *Anul 1840* de Gr. Alexandrescu; *La steaua* de Mihai Eminescu; *În peșteră* de Panait Cerna; *De ce-aș fi trist* de T. Arghezi; *Aci sosi pe vremuri* de Ion Pillat; *Cântec pentru anul 2000* de Lu-cian Blaga; *Meditație de iarnă* de Nichita Stănescu; *Ah, unde-a fost*

Cartagina... de Marin Sorescu, *Meditație cu nuferi* de Ion Pachia Tatomirescu (v. *su-pra* – lied).

▲ ● Mesaj

(cf. fr. *message, „comunicare / înștiințare“*)

Mesajul este „vehiculul“ informației din orice situație de comunicare.

În zilnicele noastre, situații de comunicare, „vehiculele“ in-formației / informațiilor – adică mesajul / mesajele – sunt pro-poziția / propozițiile, ori fraza / frazele, sau textul / textele. Dacă frazele / textul – vehicul de informație – se adresează de șeful unui stat către popor, către armată etc., avem de-a face cu un *mesaj oficial*, reclamând „urgentă soluționare“. În literatură, „artă a cuvântului“, ca și în celelalte arte, desigur, întreaga ope-ră este „vehicul de informație / informații“, adică „mesaj“; dar când se vorbește despre *mesajul unei opere*, se înțelege *conținutul de idei al respectivei opere, ori „nota specială a unui scriitor“*. Alături de *emițător, canal, cod, mesaj,* celelalte elemente constitutive ale situației de comunicare mai sunt *receptorul și referentul*.

▲ Mesianism

(cf. fr. *messianisme* < *Messia,* Mântuitorul + suf. *-ism*)

Prin *mesianism* este desemnată atitudinea profetică a unui poet / artist în împlinirea nobilei sale misiuni privind apărarea Patriei, libertatea neamului / po-porului, izbăvirea semenilor etc., mergând până la „ultima picătură de sânge“, după pilda lui Iisus Hristos ce s-a sacrificat pentru a salva omenirea de urmările păcatului originar.

În literatura română, celebru este mesianismul poeziei lui Octavian Goga, dând glas sentimentului așteptării unui Mesia pentru eliberarea acelei părți a

poporului său valah / dacoromân din provinciile Daciei Nord-Dunărene – Transilvania, Bucovina, Maramureș, Crișana, Banat etc. – provincii aflate în robia, în lanțurile imperiale ale Austro-Ungariei.

▲ Metafizică

(gr. *meta,* „după" + *physike,* „fizică")

Metafizica înseamnă – în tradiție aristotelică – natura / cosmologia rațio-nală, spiritul / psihologia rațională și absolutul / teologia rațională, iar, în accep-țiune modernă, desemnează o metodă generală, „nedialectică", de cunoaștere a realității, abordându-se obiectele / procesele izolat, absolutizându-se anumite laturi ale realității – independența, echilibrul, repetabilitatea, stabilitatea relativă a fenomenelor –, negându-se „calitativele salturi", nerecunoscând acel „statut de motor primordial al dezvoltării" contradicțiilor interne ale obiectelor etc.

Poeții metafizici sunt considerați acei căutători / revelatori de ascunse sensuri ale existenței; istoria literaturii engleze din prima jumătate a secolului al XVII-lea înregistrează *Metaphysical Poets*, cultivatori ai unor imagini de tip *discordia concors*: Thomas Ca-rew, Richard Crashaw, John Donne, Andrew Marvell, John Suc-kling, Henry Vaughan ș. a.

▲ ● Metaforă

(gr. *metaphora,* „transport, strămutare"; cf. fr. *métaphore*)

Metafora este figura de stil constând într-o „sintagmă" de mare forță plastic-revelatoriu-paradoxistă ce permite ca un obiect, fenomen etc., din universul real, sau ireal, să fie desemnat, surprins, „conturat", mergându-se până la *semni-ficantul* născător de

semnificat, în registrul comparației, al analogiei, grație unor intuiții, reflectări și deducții superioare, de rafinament, la emisia și la receptarea lirico-semantic-sincretică.

Altfel spus, metafora este figura de stil asemenea unei comparații, unde obiectul comparat trebuie dedus / ghicit.

Metafora permite a se pune, într-un context, semnul identi-tății între două obiecte diferite, uneori în ecuație paradoxistă, pe baza unor fire analogice proiectate pe registre de emisie-recepție poetic-superioare: *Mânăstire-ntr-un picior, / ghici, ce e...!?!* («Ciuperca» – ghici-toare din folclorul literar dacoromânesc); aici, „firele“ analogice proiectate pe registrul de emisie-recepție poetic-superior se relevă din două direcții: a) dinspre *formă* – asemănarea dintre „pălăria“ ciupercii și cupola / turlele unei mânăstiri ortodox-valahice; b) dinspre *cromatism* – „albul murdar“ al pălăriei ciupercii și al zidurilor văruite, bătute de ploi, de la mânăstire. Prin cultivarea metaforei, poezia și-a câștigat un indestructibil piedestal modern; un enunț simplu: *De lângă salcâmul scorburos, culeg ciuperci,* grație metaforei, prin simpla „metodă a substituției“, poate deveni un enunț poetic „modernist“: *De lângă salcâmul scorburos, culeg mânăstiri într-un picior.* Rafinăriile metaforei au cunoscut o evoluție impresionantă, de la romantism – *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, / Prin care albă trece regina nopții moartă.* (M. Eminescu, «Melancolie»; *Luna* = „regina nopții moartă“) –, la parnasianismul hermetic – *Și roata albă mi-e stăpână / Ce zace-n sufletul-fântână* (Ion Barbu, «Riga Crypto și lapona Enigel»; *Soarele* = „alba roată“) – și la paradoxism – *O secundă, o secundă / eu l-am fost zărit în undă. / El avea roșcată fundă. / Inima încet mi-afundă.* (N. Stănescu, «În dulcele stil clasic»; *Șarpele biblic din*

edenicul Pom al Cunoașterii = „El /.../ roșcată fundă“) etc..

După *Dicționarul de termeni literari,* această figură de stil permite trecerea «de la semnificația obișnuită a unui cuvânt sau a unei expresii la o altă semnificație», căci *metafora* «renunță la for-mulele care leagă termenii unei comparații (de ex.: „precum“, „ca și“, „asemenea“, „ca“ etc.); a numi metaforic „luna“ „regina nopții“ înseamnă a exprima concis rezultatul comparației dintre „lună“ și o „regină“; (...) Aristotel încearcă o primă clasificare a metaforei: „metafora e trecerea asupra unui obiect a numelui altui obiect, fie de la gen la speță, fie de la speță la speță, fie după analo-gie“ (*Poetica,* XXI, 1457 b).» (DTL, 264 sq.). Punctul de vedere al lui Cicero (în *De oratore,* III) asupra originii metaforei este de asemenea de reținut: absența «expresiilor proprii pentru anumite noțiuni a-părute în cursul timpului, prin dezvoltarea experiențelor diverse ale omului; s-au denumit astfel lucruri sau fapte noi prin expresii vechi»; apoi, «aceste expresii necesare au devenit ornamen-te retorice» (DTL, 265).

La Pelasgo-Daco-Thraci / Valahi (Români), metafora s-a născut dintr-o necesitate sacră, tabuizatoare, și, deopotrivă, din „setea de joc“ spiritual. Exista „interdicția“ de a nu rosti numele zeităților și ale locurilor epifaniei / ocultării acestora, ori numele duhurilor / spiritelor, spre „a nu irita“, spre „a îndepărta“, spre „a ține la distanță“ manifestările / acțiunile malefice ale acestora. În cadru inițiatic, „ținut sub control magico-mitic“, puteau fi to-tuși desemnate numai prin „sintagme încifrate“, născându-se astfel superbele metafore „misterice“ / „inițiatice“ din folclorul, din mito-logia pelasgo-thraco-dacă / valahă, sau arhaic-dacoromânească, pre-cum: *spuma laptelui / sora soarelui,*

desemnând Luna,....; *Gura de Rai,* desem-nând andreonul / peștera sacră (a lui Zalmoxis) din Cogaion; *Ma-rele Munte* = Cogaionul; *dalbul de pribeag* = mortul; *Țara-cu-Dor / Lumea Albă* = lumea noastră, lumea / viața aceasta; *Împărăția Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vie-ții-fără-Moarte* = raiul conferit de Zalmoxianism Eroilor Cogaionului / Sarmizegetusei, Cavalerilor Dunăreni; *Țara-fără-Dor* = „Lumea de dincolo, lumea de după moarte“ etc. În paralel cu aceste exer-ciții sacre, tot la poporul nostru, a apărut și „setea ludic-spiri-tuală“, ce a generat memorabile metafore folcloric-dacoromânești de tipul „ghicitorii“: în afară de metafora ciupercii, *mănăstire-ntr-un picior* (supra), mai semnalăm: metafora ciuturii / găleții în fântână: *căciula mutului în fundul pământului;* metafora anului, lunilor, săptămânilor, zilelor și nopților: *Am un copaci / Cu douăsprezece ramuri: / Jumate / Verzi, / Jumate / Uscate; / În fiecare ramură / Câte patru cuiburi, / În fiece cuib / Câte șapte ouă: / Jumate / Albe, / Jumate / Negre.* (TPp, I, 178 sq.) etc.

▲ Metempsihoză

(gr. *metempsychosis*, „deplasarea sufletelor“)

Prin *metempsihoză* se înțelege concepția despre transmigrarea sufletelor, concepție potrivit căreia, sufletul unui *ens*, eliberat „din temnița de carne“ prin „moartea trupului“, se poate înfățișa ca „locuitor“ al unui „trup-de-plantă“, al unui „trup-de-animal“, ori chiar al unui „trup de nou-născut-ens-uman“, „purificân- du-se“ astfel treptat, spre a se contopi, în ultimă instanță, în „sufletul universal“, în Dumnezeire.

Mitul metempsihozei este admirabil projectat în spațiile epi-ce ale romanului «Adam și Eva» de Liviu Rebreanu; Romulus Vulcănescu atrage atenția asupra faptului că «nu putem trece cu vederea romanul *Adam și Eva* de Liviu Rebreanu, care dezvoltă la modul liric una

din temele cardinale ale oricărei mitologii: metem-psihoza cu implicațiile ei (un ciclu expiator de mai multe reîncar-nări); în *Jurnal,* Rebreanu descrie geneza romanului: o viziune li-rică avută în adolescență într-o criză de friguri; iar în *Caietele de creație* descrie evoluția elaborării romanului până la finisarea lui; pentru unele amănunte revelatoare care descriu *mitul metempsihozei ca model arhetipal al rerîncarnării* eroilor din romanul *Adam și Eva*, reproducem mărturisirile din *Jurnal* referitoare la viziunea lirică repetată în adolescență, *întâlnirea cu o necunoscută de la Iași,* a cărei privire i-a adus aminte de viziunea din adolescență, și recurgerea la *teoria reîncarnării eroilor romanului,* axat pe mitul platonician al despărțirii androginului în două jumătăți (bărbatul și femeia) care se caută într-un ciclu de șapte vieți terestre, toate ratate, pentru vini nemărturisite, ca în a șaptea viață cele două făpturi ce s-au întâlnit fugar, dar nu și-au putut realiza dragostea, să se recontopească într-o făp-tură androgină care astfel își recâștigă starea integrală genuină: „(...) În orice caz, mie, din tot ce am scris până acum, *Adam și Eva* mi-e cartea cea mai dragă; poate pentru că într-însa e mai multă speranță, dacă nu chiar mângâiere, pentru că într-însa viața omu-lui e deasupra începutului și sfârșitului pământesc, în sfârșit, pentru că *Adam și Eva* e *cartea iluziilor eterne* (...)“» (VMR, 614 sq.).

▲ Metonimie

(lat. *metonymia*, „înlocuirea unui nume prin altul“)

Prin *metonimie* se înțelege figura stilistică rezidând în numirea unui obiect printr-altul, cu care se află într-o relație logică, substituindu-se (1) cauza prin efect, (2) concretul prin abstract, (3) conținutul prin obiectul care îl

conține, (4) efectul prin cauză, (5) numele unui lucru prin simbolul lui etc.

Spicuim din „galaxia metonimiilor“: (1) «–Ia, eu fac ce fac de mult, / Iarna viscolul ascult, / Crengile-mi rupându-le, / Ape-le-astupându-le, / Troienind cărările / Și gonind cântările» (*Reve-dere* de M. Eminescu); cauza este venirea iernii și efectu-i gonirea cântărilor; (2) «Minciuna stă cu regele la masă» (Al. Vlahuță, *1907*); elementul concret se constituie din „sfetnicii regali“ și ele-mentul abstract – din „minciună“; (3) «Eu la joc, / Mândra la joc, / Și oala curge în foc !» (Folclor dacoromânesc); conținutul este ciorba, obiectu-i oala; (4) «Codrul clocoti de zgomot și de arme și de bucium» (M. Eminescu, *Scrisoarea III*); efectul este clocotul și cauza-i zgomotul de arme, de buciume; (5) «Să dea piept cu uraganul ridicat de semilună» (*Scrisoarea III* de M. Emi-nescu); Imperiul Otoman e substituit de simbolul său: semiluna din heraldica turcilor – etc.

▲ Metrică
(cf. fr. *métrique*)

Prin *metrică* este desemnată o ramură a poeticii, având ca obiect de cerce-tare tehnicile formale ale versurilor, dispunerea acestora în strofe etc.

▲ Mimesis
(cf. gr. *mimos*, „actor, imitație“)

Prin *mimesis* este desemnat principiul estetico-platoniciano-aristotelic, po-trivit căruia opera de artă este o imitație a realului, a miraculosului nostru univers obiectual / fenomenal.

După aprecierea lui Platon, arta era considerată o „umbră a umbrelor“; este arta „umbra umbrei“, pentru că în viziunea fi-losofului antic, lucrurile din cosmosul

cotidian reprezentau copiile imperfecte ale unor modele ideale; înlăturând jocurile umbrelor din jurul conceptului, Aristotel vede în mimesis, în „producția“ artei, într-adevăr o imitație, dar cu o putere de generalizare mai înaltă decât a științei și cu o profunzime de esențializare la care nu poate ajunge istoria; arta / literatura imită realitatea, restituind-o astfel, între necesar și verosimil, mustind de semnificații, trans-figurată, „așa cum ar fi trebuit să fie“.

▲ Mister

(lat. *mysterium,* „taină“)

Misterul este un concept religios și estetic-expresionist, desemnând ceea ce este „de necunoscut, de neînțeles“ pentru mintea omului, ceea ce este ascuns rațiunii umane, ceea ce se constituie în esențe ale dogmelor indemonstrabile rațional, ceva ce ține numai de sfera revelației divine.

▲ Mit

(cf. fr. *mythe* < ngr. *mythos,* „povestire, legendă“)

Mitul este o complexă categorie antropologic-estetică, desemnând o sacră istorie prin care „se lămuresc“ originile unui lucru / fenomen.

Există un număr remarcabil de *mituri fundamentale dacoro-mânești,* din care evidențiem doar zece.

(I) *Mitul armonizării omului pur, drept, viteaz, ca „parte“ divină, în sacrul întreg cosmic*. Mitul acesta – numit și *mioritic (de la «Miorița», titlul pus ba-ladei, la publicare, de V. Alecsandri, nenumind oralo-textul, ca de obicei, după secundul vers, «Pe-o Gură de Rai»)* este pentru în-tregul spațiu spiritual al Daciei / Dacoromâniei o vie expresie a *Zalmoxianismului „întâmpinată“ ca oglindă a „Creștinismului Cos-mic“ (Mircea Eliade.).* Prin cele două

milenii de Creștinism, potri-vit acestui mit fundamental, *ens-ul dac / valah, nuntește cu cele telurice, sub „nă-șirea“ secundei perechi sacre din tetrada Zalmoxianismului, Soarele și Luna (Spuma Laptelui / Sora Soarelui, Dochiana, Cosânzeana), și astfel nemurindu-se, participă la o ordine cosmică; după cum s-a mai spus,* mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre în aria Valahiei Nord-Dunărene și Sud-Dunărene, prin balada / colinda (cu peste 1600 de variante, având circuit și în secolul al XX-lea în întreagul spațiu al Dacoromâniei lui Rega-lian – cf. FMtcg, 11 sqq. / TDR, 5 sqq.) *Pe-o Gură de Rai / Miorița* (*La Muntele Mare, Corinda păcurarului, Colo-n susu-i*... etc.).

(II) *Mitul sublimei jertfe a zidirii*, sau *mitul arhitectonicii monumentale*. Mitul lă-murește obârșiile neasemuitei arhitectonici pelasgo-thraco-dacice / valahice de mânăstire / bazilică, ori de pod (ca „podul de aur“ de peste mare, făcut de Sfântul Soare pentru mireasa-i Lună etc.); este «mitul estetic, indicând concepția noastră despre creație, care e rod al suferinței» – după cum remarca George Călinescu (CILRc, 36 sq.). *Potrivit acestui mit al sublimei jertfe în fundația unei mânăstiri / bazilici, dăinuirea zidirii în spațiu / timp este direct proporțională cu calitatea jertfei de întemeiere* (atestare ar-heologică: orizontul anului 5000 î. H., la Căscioarele, pe malul stâng al Dunării, la sud de București, cu ocazia dezvelirii rui-nelor *Templului Hierogamiei Tatălui-Cer / Samasua – „Soarele-Moș“ – cu Dakia / Muma-Pământ;* în încăperea-sanctuar, lângă coloana Dakiei / Mumei-Pă-mânt, s-a descoperit scheletul unui tânăr jertfit la întemeiere, în numele întregii comunități neolitice, dunărean-pelasgice / valahice); mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei lui Regalian, prin legendele despre zidirea Mânăsti-rii Argeșului, ori prin baladele avându-l ca protagonist pe zalmo-xianul meșter-Manole / Malea al decadei de aur.

(III) *Mitul etnogenezei dacoromânești.* Este un mit „vectorizat“ mai ales prin umanismul cronicăresc și prin iluminismul din Princi-patele Valahe, aflate între roțile dințate ale celor trei mari impe-rii evmezice îmbinate la Dunăre / Carpați, cu mențiunea că, *în întregul nostru de neam valah, sau dacoromânesc, de spațiu valah, n-am fost vreodată înrobiți de vreun imperiu, nici în antichitate, nici în Evul Mediu.* Potrivit acestui mit, *Poporul Valah / Dacoromân – sau Român – s-a format din fuziunea populațiilor Daciei cu populațiile Romei, aduse în bazinul Dunării, sacrul fluviu al Dacilor nemuritori, de împăratul Traian, după biruința acestuia asupra regelui-erou de Sarmizegetusa, Decebal;* mitul s-a transmis / con-servat până în zilele noastre prin legendele ce au ca protagoniști pe „împăratul tânăr / războinic“ Traian / „Troian“ și pe frumoa-sa Dochiana / Cosânzeana (pe care vrea „s-o dobândească de mi-reasă“).

(IV) *Mitul perechilor de Moși – Babe / Mume. După mitul celor nouă Babe „în pereche“ cu cei nouă Moși, soarta / bunăstarea unui nou an agrar se poate prognoza între începutul lunii mărțișor și echinocțiul de primăvară, în funcție de bunătatea / răutatea meteorologică a „perechilor“ celor Nouă Babe – câte una pentru fiecare zi, începând cu 1 martie – cu cei Nouă Moși – tot câte unul de fiecare zi, de la 10 la 18 martie* („după încă trei zile“, dintre 19 și 21 martie, începe „să se instaleze“ primă-vara în Dacia / Dacoromânia); mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei, în seria de legende, de povești mitice despre Babe-Moși, despre „cojoacele“ Babei Do-chia etc.

(V) *Mitul perechii ideale Făt-Frumos – Cosânzeana*, sau *mitul nunții ideale*. Potri-vit acestui mit, *Pelasgo-Thraco-Dacul / Valahul (Dacoromânul / Românul), după majorat, trebuie să aibă ca model, în alcătuirea familiei sale, pe eroul zalmoxian-orfeic, Făt-Frumos, vitea-zul, biruitorul asupra zmeilor de la palatele de aramă, de argint și de aur, care și-a smuls mireasa, Cosânzeana, dintre tentaculele de caracatiță ale Genunii, din împărăția subpământeană, nuntind apoi cu aceasta întru lumină, dreaptă trăire și bunăstare,*

perpetuând specia umană ca ideală „pereche împărătească“; mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei, în majoritatea basmelor avându-l ca protagonist pe Făt-Frumos.

(VI) *Mitul Zburătorului. Este* «mitul erotic» (CILRc, 37), potrivit căruia *orice fecioară valahă / dacoromâncă din pragul majoratului „poate fi vizitată“ de o ființă mascu-lină, cunoscută sub numele de Zburător, coborând la miezul nopții din Genune, ca „stea căzătoare“ (meteorit), pătrunzând pe hornul casei părintești și întrupându-se ca Făt-Frumos, spre a-i însublima – „dureros de dulce“ – sufletul cu iubirea-i nocturnă, încât să-i tulbure comportamentul firesc și din registrul diurnului;* mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei, îndeosebi în satele dintre Carpații Meridionali și Dunăre, într-o serie de legende fantastice, având ca protagonist Zburătorul, ființă hyperionică.

(VII) *Mitul Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte. Este mitul nemuri-torului zalmoxian în calitatea de erou. P*otrivit acestui mit, *Cavale-rul Cogaionic / Dunărean, devenint prin faptele sale, din Dacia / Dacoromânia, nemuritor, la sfârșitul misiunii sale pe pământ, „călătorește“ și se poate stabili „definitiv“ – dacă nu calcă în Valea Amintirii / Plângerii –, în calitatea de logodnic al Celei-Mai-Frumoase-Zâne (dintr-o triadă), la palatul din spațiul caracterizat de o permanentă viață minunată și de un singur anotimp pri-măvăratico-văratic. M*itul s-a conservat / transmis până în zilele noas-tre, în aria Dacoromâniei, în basme cu protagonistul Făt-Frumos, fiul unei vârstnice perechi împărătești, ce, în ajunul nașterii, nu încetează a plânge în pântecele matern, refuză să vină în Lumi-nă, dacă nu i se dăruiește / făgăduiește de către mama-împără-teasă / tatăl-împărat Țara / Împărăția-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte, ceea ce înseamnă de fapt Raiul Zalmoxianis-mului rezervat Nemuritorilor Cavaleri.

(VIII) *Mitul trecerii din Țara-cu-Dor în Țara-fără-Dor*. După acest mit – potrivit unei cunoscute fraze citate / transmise din jurnalul de război cu dacii, al împăratului Traian –

pelasgo-daco-thracul / valahul (străromânul) crede că nu moare (convins «să fie astfel de slăvitul Zalmoxis»), ci doar «că își schimbă locuința», din lumea asta, sau Țara-cu-Dor, în lumea de dincolo, sau Țara-fără-Dor (cf. TIApost, 4); mitul s-a conservat / transmis până în zilele noas-tre, în aria Dacoromâniei, într-o serie de bocete (*«Cântecul Bra-dului», «Bradul Zânelor»* etc.), având ca protagonist pe Dalbul-de-Pribeag (cf. VMR, 208).

(IX) *Mitul celor cinci împărați ai elementelor – Împăratul Alb (Aerul), Împăratul Roșu (Focul), Împăratul Galben (Lemnul), Împăratul Verde (Apa – compus fundamental al celor apar-ținând florei / faunei) și Împăratul Negru (Pământul). Acesta este mitul ce guver-nează universul pelasgo-daco-thracic / valahic (dacoromânesc / ro-mânesc-arhaic); și* potrivit mitului celor cinci împărați ai elemen-telor, *bărbatul / eroul (Făt-Frumosul) din această lume trebuie să fie un cunoscător al firii celor cinci împărați-elemente de fundament biologic / social, un inițiat în „labirinturile" stăpânite de aceștia, spre a-și dobândi „libertatea de acțiune";* s-a conservat / transmis până în zilele noastre, în aria Dacoromâniei, într-o serie de basme cu acești împărați ai culorilor fundamentale din curcubeu (și „împă-ratul albastru" exista ca stăpân absolut de ceruri, ca stăpân al orcanului, al apelor primordiale / cosmice, infinite, pure – cf. VMR, 239 sqq. –, dar sub numele de *Samasua / Samoș,* ori *Zamoș / Someș* – „Moș-Soa-rele" / „Tatăl-Cer", „întregul cosmic" –, unde nu are ce căuta fi-ința omenească).

(X) *Mitul cosmogonic pelasgo-daco-thracic / valahic (dacoromânesc), sau al «Genezei» / «Facerii» în viziunea Cogaionului,* ori *mitul Fărtatului și Nefărtatului.* După acest mit fundamental pelasgo-thraco-dacic / valahic (dacoromânesc), *lumile / cosmosul sunt rodul colaborării antinomiilor, de după autoscindarea Zeului-Balaur-Cosmocreator din Apele Primordiale, prin rostirea Cuvântului Dintâi, în energia plus-creatoare (Fărtat / Samasua, Dumnezeu) și în energia minus-*

creatoare (Nefărtat / Nebeleizis, sau Gebeleizis, „balaurul norilor de grindină“, corespunzând creștinește Satanei / Sfântului Ilie); mitul s-a conservat / transmis până în zilele noastre, din aria Dacoromâniei propagân-du-se și la alte popoare euro-asiatice, chiar și la nord-americani, într-o serie de legende despre scufundarea cosmogonică, abordate și de Mircea Eliade, în celebrul studiu, din 1951 / 1961, *Satana și Bunul Dumnezeu: preistoria cosmogoniei populare românești* (v. EDZG, 87 sqq.).

▲ ● Modalități de caracterizare a personajului literar

Modalitățile de caracterizare de personaj literar (*supra* – carac-terizare de personaj / *infra* – personaj), de la „nașterea“, de la „ma-ieutica“ eroului și până la „inconfundabilul său loc“ în „familia“ / tipologia națională, ori universală, privesc și „personajul ab-sent“, ori „non-personajul“ / „anti-eroul“, „fant-omul“ etc., dar își pierd parțial „valabilitatea“ în acele „proze“ / romane moderne în care *ens*-ul – protagonist, ori nu – „se pulverizează“, semnificatul fiind „stare nouă“: de conștiință, de super- / infra-comportament, de „pudră“, ori de „lest“ al ființei etc.

▲ ● Modernism

(lat. *modernus; cf.* fr. *moderne,* „recent, de curând / ... / nou, care corespunde stadiului actual al progresului“ > rom. *modern-* + suf. *-ism*)

Modernismul este – „alături“ și în aparentă „antonimie“ cu *tradiționa-lismul* – una dintre cele două macro-direcții fundamentale din cultura unei epoci, desemnând fie manifestările de exacerbare, de ieșire din orice convenție, în formula avangardelor, îndeosebi, literare, „conduse dionisiac“, fie tendințele nova-toare bine temperate, „dirijate apolinic“, fie recentele ori foarte proaspetele forme de expresie „validate valoric“ ale spiritului înnoitor din sferele artelor / științelor.

Și modernismul românesc are două componente: (I) *modernis-mul extrem,* sau *componenta avangardismului*, constituită în secolul al XX-lea *din dadaiști, suprarealiști, constructiviști, futuriști, lettriști* etc. (Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Geo Bogza, Sașa Pană, Gherasim Lu-ca, Gellu Naum, Virgil Teodorescu ș. a.), și (II) *modernismul bine temperat,* sau *componenta sburătoristă* (alcătuită din E. Lovinescu și gru-parea de la revista «Sburătorul»: Camil Petrescu, Hortensia Pa-padat-Bengescu, Ion Barbu, G. Călinescu, Vl. Streinu ș. a.), *expre-sionist-gândiristă* (L. Blaga, Adrian Maniu, Mateiu Caragiale, Aron Cotruș, Gib. Mihăescu, Tudor Arghezi, Nichifor Crainic, Radu Gyr ș. a.), *paradoxistă* (Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ioan Ale-xandru, Gh. Pituț, Anghel Dumbrăveanu, Petre Stoica, Gr. Vieru, Ion Gheorghe, Marius Robescu, G. Alboiu, Emil Brumaru ș. a.) etc. Ca macro-direcție într-o cultură / literatură dintr-o epocă, modernismul, firește, este „anarhic“, „anticonvențional“, „radical“, „antitradiționalist“ – dacă privim fenomentul de la suprafață, de-oarece rețeaua de „vase comunicante“ din adâncime relevă o di-namică permanentă între cele două macrodirecții, între bazele „submerse“ ale celor două „fronturi de suprafață“, al modernis-mului și al tradiționalismului, dar și fenomenul de clasicizare a curentelor moderniste.

Abordând raportul *clasic-modern,* Adrian Marino sublinia: «mo-mentul „nou“ (modern) înlocuiește în timp pe cel „vechi“ (clasic), în serie infinită; din care cauză, polemica nu are o origine strict „istorică“; volumul său imens, extinderea pe toate planurile exis-tenței duc la dilatarea enormă a noțiunilor și sensurilor implicate, la o mare confuzie și ambiguitate a definițiilor; conflictul apare și se confundă cu primele fenomene „noi“, recunoscute

ca atare; de unde și continua deplasare a reperelor și barierelor „noutății“ și „vechimii“, noțiuni relative, empirice, tranzitorii; tot din același motiv, germenul instabilității, efemerului, apoi al caducității și autonegării este inclus în esența ideii de modern.» (MDil, 355); desi-gur, «marea realitate rămâne în orice împrejurare aceasta: *modernii de azi sunt clasicii de mâine.*» (MDil, 394). Profunda „rețea de vase comunicante“ înlesnește elementelor „novatoare“ / „revoluționare“, dintr-o anumită epocă literară, în care ilustrează *modernismul*, să se releve – prin fireasca, temporala „clasicizare“ și grație „muta-ției valorilor estetice“ – în epoca (perioadele) următoare, în auri-ferul filon al *tradiționalismului.* Astfel, marea revoluționare poe-tică din secolul al XIX-lea, aparținând atunci sferei *modernismu-lui*, revoluționare circumscriindu-se conceptului autohton de *eminescianism,* se înfățișează în secolul al XX-lea, drept expresie, „pecete stilistică“ a „epocii marilor clasici“, în compartimentul *tradiționa-lismului.* După aceleași „legi“, *modernismul* secolului al XX-lea, numit *stănescianism* – sau *paradoxism ontologic al limbii / Logosului* –, se va înfățișa pes-te trecerea a cinci-șase decenii din secolul al XXI-lea, drept *tradi-ționalism;* deoarece azi, *stănescianismul*, după remarca majorității criticilor literari, reprezintă cea mai mare revoluție poetică din se-colul al XX-lea, marcând ieșirea poeziei românești din sfera *emi-nescianismului.*

În critica românească, termenul este folosit mai întâi de E. Lovinescu, în sintagma «*modernism* (...) teoretic», delimitându-și platforma ideologică (evoluând de la eclectism și relativism) «în contradicție poate cu temperamentul dominat de tradiționalismul moldovenesc și de structură clasică» (LScr, 6, 54); în esență, *modernismul este avangardism bine temperat*. În literatura română din secolul al XX-lea, *macro-direcția modernismului* este

reprezentată, după cum s-a mai subliniat *(supra)* de „zgomotoasele“ curente avangardiste: *futurismul, dadaismul, constructivismul, suprarealismul, lettrismul, teatrul absurdului* etc., cât și de curentele modernismului bine temperat, unde ocupă un loc aparte *expresionismul*, cu admirabila formulă a *expresionismului gândirist*, iar după modernismul resurecțional, *paradoxismul* generației Labiș–Stănescu–Sorescu (1965 – 1989) etc.

▲ Modernism resurecțional

Conceptul de *modernism resurecțional* desemnează irepresibilul suflu revo-luționar antiproletcultist din cultura română, îndeosebi, din literatura noastră, începând din orizontul anului 1960 și culminând cu „marea explozie lirică“ din 1964 / 1965, suflu revoluționar datorat generației *Labiș-Stănescu-Sorescu*, generație ce a reînviat modernismul interbelic, în ciuda sinistrului crivăț stalinist ce a pustiit tărâmurile artelor și științelor din România obsedantului deceniu (1948 – 1958 / 1960), generație ce a înfăptuit apoi și marea revoluție a paradoxismului.

▲ ● Moduri de expunere

Modurile de expunere sunt chipuri prin care se relevă elementele din peri-metrul epicului, dramaticului și mai puțin al liricului, ca metarealitate: dialogul *(supra)*, descrierea *(supra)*, monologul *(infra)*, narațiunea *(infra)* etc.

▲ Monografie

(cf. gr. *monos*, „unic“ + *graphein*, „a scrie“)

Prin *monografie* este desemnată o lucrare științifică, abordând exhaustiv un subiect, o temă – viața și opera

unui autor, un curent literar, o epocă, o revistă, un ziar, o instituție, o fabrică / uzină, o ramură economică, o profesie, un partid politic, o răscoală, o revoluție etc.

Spicuim din „galaxia“ monografiilor câteva titluri foarte im-portante, dar „mai puțin“ cunoscute: Șerban Cioculescu, «Viața lui I. L. Caragiale», ediția a III-a, București, Editura Minerva (Bi-blioteca pentru Toți), 1972; Al. Piru, «G. Ibrăileanu (viața și o-pera)», ediția a treia, București, Editura Minerva (Biblioteca pen-tru Toți), 1971, Marian Popa, «Camil Petrescu», București, Edi-tura Albatros, 1972, Serafim Duicu, «Vladimir Streinu – critic, istoric literar, estetician al poeziei și poet», Craiova, Editura Scrisul Românessc, 1977, Ioan Holban, «Hortensia Papadat-Ben-gescu», București, Editura Albatros, 1985, Florea Firan, Marta Mitran, «Ramuri – studiu monografic», Craiova, Ed. Casa Cre-ației Populare a Județului Dolj, 1971, Pamfil Matei, «„Asocia-țiunea Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Popo-rului Român“ (ASTRA) și rolul ei în cultura națională (1861 – 1950)», Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, Ion Pachia Tatomires-cu, «Colegiul Bănățean – pagini monografice...», Timișoara, Edi-tura Aethicus, 1999 etc.

▲ ● Monolog

(din fr. *monologue* < gr. *monologos*, „vorbire de unul singur“)

Monologul este un mod de expunere constând într-un act de comunicare în desfășurarea căruia rolurile de emițător și de receptor par a rămâne fixe, încât se lasă impresia unei „vorbiri de unul singur“.

Spre deosebire de dialog, monologul este acțiune verbală unidirecțională, înlesnind comunicarea cu un număr mare de re-ceptori (comunicarea în masă – dacă avem în vedere: prezentarea știrilor în jurnalele de radio și de televiziune, declarația de presă a unui demnitar, a

unei instituții, discursul rostit la un moment festiv, prezentarea unei comunicări științifice, recitarea unei poe-zii, predarea unei lecții etc.); rolul emițătorului pare a fi mai im-portant în monolog decât în dialog. Structural, monologul își rele-vă, pe de o parte, un ansamblu de acțiuni verbale (dar și para-verbale / nonverbale) focalizate pe receptor și, pe de altă parte, un ansamblu de strategii prin care emițătorul se asigură de efica-citatea acțiunilor sale asupra receptorului. Există mai multe tipuri de monolog; după relația cu dialogul, sunt „monologuri indepen-dente“ (ce nu sunt urmare a evoluției unui dialog într-o direcție) și „monologuri inserate în dialog“; după scopul comunicării, există: *monolog narativ* (prin care se relatează o întâmplare, ori conținutul unei opere narative, sau prin care se prezintă o epocă istorică, literară etc.), *monolog explicativ-argumentativ* (lămurind „existența“ unui o-biect, sau de ce se petrec anumite fenomene), *monolog persuasiv* (în care emițătorul încearcă determinarea auditoriului de a acționa în-tr-un anumit fel – ca în discursurile electorale, ori ca în emisiu-nile de reclame) etc.

În teatrul antic, în ciuda corului, monologul apare de câte-va ori, personajul (monologator) împărtășindu-și spectatorilor gân-durile, ori informându-i despre unele evenimente petrecute în afa-ra cadrului scenei, dar răsfrângându-se și asupra acesteia. Din vremurile evmezice încoace, monologul a devenit un mod de expu-nere a reflecțiilor moral-filosofice – ca, de exemplu, monologul de-spre moarte al protagonistului tragediei «Hamlet» de W. Shake-speare –, ori a căpătat – ca în teatrul romantic – dimensiunile unui discurs social-politic (sau „tiradă“); în teatrul realismului / verismului monologul își face apariția rarisim. Ca „monolog“ expri-mând

zbuciumul profund-interior al personajului se întâlnește și în proza psihilogică, de la I. L. Caragiale, la Camil Petrescu, George Călinescu, Marcel Proust, James Joyce ș. a.

Monologul, ca scheci, desemnează o specie umoristic-satirică, al cărei text se rostește la rampă, de către un singur actor.

În teatrul modern / contemporan, există și situații când „monologul“ se desfășoară cât o piesă de teatru; monologul dă impresia a fi un *„dialog interior“, ori „dialog“ cu sinele, cu du-blul, cu eul-oglindă,* sau *cu „personajul absent“ reprezentat de „ecoul sinelui“, de „replicile“ ce se relevă drept „răspunsuri-ecou“ la autointerpelările lansate „în scenă“,* ca în celebra dramă para-doxistă, din anul 1968, *«Iona»* de Marin Sorescu; în această situație se spune că avem de-a face cu un *solilocviu* – monolog centrat exclusiv asupra *locutorului* (vorbitorului).

▲ Monorimă

(cf. fr. *monorime*)

Prin *monorimă* se înțelege unica rimă întâlnită de la terțină / catren în sus, specifică fiind stihuirilor folclorice.

Alegem monorima -are, din „deschiderea“ unei cunoscute ba-lade dacoromânesc-folclorice, «Soarele și Luna»: «Foaie de cicoare – / În prunduț de mare, / Iată, că-mi răsare, / Puternicul Soare; / Dar el nu-mi răsare, / Ci vrea să se-nsoare...».

▲ Monostih

(cf. gr. *monostichos,* „un singur vers / stih“)

Prin monostih se înțelege fie „o strofă“ dintr-un singur vers, fie „o poezie“ / „un poem“ dintr-un singur stih.

În literatura română, Ion Pillat este cunoscut și prin cele-brele sale «Poeme într-un vers»: *Un singur nai, dar câte*

ecouri în păduri...; sau: *Ai spart oglinda: chipul din țăndări nu-l culegi* («Dezamăgire»); ori: *Coboară, legănată, din frizele grecești.* («Fata la fântână») etc.

▲ Motiv
(cf. fr. *motif*)

Dinspre compoziția unei opere, prin *motiv* este deseemnată unitatea struc-turală minimală, în care s-a proiectat o situație tipică, o semnificație, întru trăiri și experiențe la rang de simbol.

Psihologia creației consideră *motivul* drept cauză care a condus scriitorul spre un anume *subiect, cauză care l-a determi-nat pe artist* «să organizeze într-un anume fel materia de inspi-rație» (DTL, 284).

▲ Motiv folcloric

Prin *motiv folcloric* se înțelege motivul specific creației unui popor, înde-osebi, al celei aflate sub pecetea artei cuvântului, sau unitatea structurală mini-mală, în care s-a proiectat – pentru tezaurul de creație al unui întreg popor – o situație tipică sacră, o semnificație sacră, întru trăiri și experiențe la rang de simbol.

Cercetătorii afirmă că «din caracteristicile motivului literar rezultă deosebirile față de motivul folcloric: a) motivul folcloric se interesează exclusiv de elementele conceptuale, fără să ia în considerare expresia și, deci, valoarea estetică a operei în care apare; b) motivul folcloric e constituit dintr-un număr fix de particule subordonate, în timp ce numărul și alegerea formanților motivului literar poate varia; c) motivul folcloric are aspect de element fabulativ, situațional, concret, în timp ce motivul literar poate fi și non-epic.» (DTL, 285). În celebra baladă *Pe-o Gură de Rai / Mio-rița,* sunt evidențiate: *motivul*

transhumanței, *motivul complotului, motivul Mioarei Cuvântătoare, motivul testamentului protagonis-tului mioritic cu statut de „mesager celest“ / „nemuritor“, motivul alegoriei nuntirii cu cosmosul (secvență baladescă în care s-a con-servat și mitul armonizării ens-ului uman ca parte din sacrul în-treg cosmic* – Samoș, adică Soarele-Moș / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei*), motivul Babei-cu-Brâul-de-Lână* (Terra Mater / Dochia), *motivul portretului „ideal“ (misteric / inițiatic)* etc. În legenda *Monastirea Argeșului*, se întâlnesc opt motive: motivul *zidului părăsit, motivul surpării noilor ziduri, motivul vi-sului, motivul femeii destinate zidirii, motivul zidirii treptate, mo-tivul conflictului feudal, motivul zborului cu aripi confecționate din șindrilă* și *motivul fântânii*. Reamintim și motivele din bas-mul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte:* motivul împăratului fără ur-maș, motivul dorinței imposibile, motivul probelor depășite, moti-vul dorinței împlinite, motivul dorului de părinți, motivul reîn-toarcerii la condiția umană etc.

▲ ● Motiv literar

În sens tradițional, *motivul literar* desemnează „o componentă structurală a textului oricărei opere literare“, componenta ideatică fiind „o schemă conceptu-ală tipică“; «motivul se constituie concret prin fuziunea intimă, într-un tot de ne-disociat, a schemei conceptuale – elementul *semnificat* – și a formei verbale – elementul *semnificant;* datorită componentei formale, motivul devine un factor în-semnat al stilizării estetice, într-o structură artistică, a materiei de inspirație și a ideii conducătoare» (DTL, 285).

În majoritatea situațiilor, motivul este «explicit numit în o-peră printr-un cuvânt, o sintagmă sau o propoziție; se poate însă întâmpla ca motivul să nu fie explicit desemnat printr-un element lingvistic, fiind prezentat

numai simbolic sau sugerat prin imagini (motivul terorii, de exemplu); studiul motivului trebuie să cuprin-dă, de aceea, atât purtătorii schemei conceptuale (factorii fonici, muzicali, morfologici, sintactici, lexicali – și mai ales cuvinte- le-cheie), cât și schema conceptuală» *(ibid.)*. Motivele literare sunt specializate pe genuri / specii: «motive *lirice* (noaptea, despărțirea, singurătatea), motive *dramatice* (frații dușmani, uciderea unei rude)» etc.; se mai clasifică – după numărul de trăsături cu care le în-zestrează autorul – în *motive dezvoltate, subdezvoltate și supra-dezvoltate*; după raportul subiect creator – motiv, există motive ale eului, motive ale relațiilor intersubiective, motive ale relațiilor «cu colectivitatea socială, cu natura, cu supranaturalul etc.»; în funcție de locul lor în opera literară, există *motive centrale / fundamen-tale* (apar și ca laitmotive), *motive laterale / secundare* și *motive „oarbe*, irele-vante pentru desfășurarea acțiunii". (cf. DTL, 285).

Motivul în structuralism. Deosebit de interesantă este și abordarea *motivului* de către structuralism. Pentru Roland Barthes, motivul este *lexie*, adică „spațiul cel mai bun în care se poate observa un sens"; pentru Tomașevski, motivul rămâne „cea mai mică particulă a materiei tematice"; Propp vede în fiecare cuvânt dintr-o propo-ziție un posibil motiv; «A. Greimas, în *Semantica structurală,* numește *seme* categoriile semantice a căror conjuncție formează sensul cu-vântului»; din perspectivă sintactică (înlănțuire / contiguitate), mai multe *seme* constituie o listă de *predicate*; din perspectivă se-mantică (asemănare / opoziție între ele), *seme*-le se constituie în-tr-o listă de *motive*. După acțiunea descrisă, Tomașevski distinge între *motivele dinamice* (care modifică situația) și *motivele statice* (neschim-bătoare de situație); opoziția tomașevskiană este preluată de Grei-mas; în funcție de

rolul lor în narațiune, Tomașevski consideră două categorii de motive: (1) *motivele asociate* – adică motivele «ce nu pot fi omise fără a distruge succesiunea epică» – și (2) *motive libere* – sau motivele «ce pot fi îndepărtate fără a schimba suc-cesiunea cronologică și cauzală a evenimentelor; pornind de la „opoziția“ celor două categorii, Roland Barthes a botezat motivele asociate *funcții* și motivele libere *indici*. (cf. DTL, 286).

Așadar, din punctul de vedere al structuralismului, *motivul* este cea mai mică unitate semnificativă a unui text; construcția subiectului constă dintr-o „țesătură“ de motive: *conexate / asoci-ate, libere, incidentale* (care trenează povestirea, solicitând alte motive întru sporirea „efectului de retardare“), *dinamice, statice;* se consideră că dintr-o combinație de minimum trei motive rezultă o *secvență;* „motivul participă la temă“ („categorie semantică prezentă în întregul text“, „extinzându-se fără frontiere“ dincolo de „perimetrul“ unei opere literare anume, ca, de pildă, *tema iubirii, jertfei creatoare, thanaticului* etc. – v. *infra,* temă).

▲ Mutația valorilor estetice

Mutația valorilor estetice este o teorie lovinesciană despre perceperea dife-rită, de la o epocă la alta, a elementului estetic, despre „proiecția“ valorii din pla-nul sincronic în planul diacronic datorată lucrării „spiritului veacului“ ce generează „o iremediabilă prăpastie“ între emițător și receptor, „prăpastie de gustibus“, pes-te care pot trece numai erudiții, inițiații.

Al VI-lea volum din monumentala lucrare a lui E. Lovi-nescu, «Istoria literaturii române contemporante», poartă chiar ti-tlul *Mutația valorilor estetice* (1929). Această teorie lovinesciană încearcă să găsească o justificare „salturilor dintr-o literatură“; înrâuririle externe sunt

necesare, dar ele nu sunt capabile „să inventeze“ o cultură; ele sunt un soi de catalizatori pentru elementul autoh-ton, având astfel un rost modelator și ajutând o cultură / lite-ratură să se regăsească, să se sincronizeze. (v. *infra* – sincronism).

▲ ● Narator
(cf. fr. *narrateur,* „povestitor“)

Naratorul este cel ce povestește, cel ce relatează evenimente / întâmplări, în succesiuni de momente.

În „prima vârstă“ a genului epic, autorul a fost și narator. În proza românească, istoria relației *autor-narator* este deosebit de interesantă. Autorul, vocea auctorială, până în orizontul anului 1930, se identifică în narator, caracterizându-se prin omnisciență, ubicuitate etc. În romanul «Ciocoii vechi și noi» de Nicolae Fili-mon, de exemplu, «autorul își asumă funcțiile naratorului, poves-tind metodic totul: cadru social, evenimente, acțiuni, personaje; omniscient, autorul-narator știe totul despre personaje, despre psi-hica lor structură, despre trecutul, prezentul și viitorul lor» (IANConv, 62); autorul-narator „se află“, în același timp narativ, în mai mul-te locuri din roman (ubicuitatea auctorial-narativă).

Începând cu proza realismului, vocea auctorială coincide cu vocea naratorului, din dorința epicului creator de a fi cât mai o-biectiv, cât mai imparțial, ca în bildungsromanul «Amintiri din copilărie» (1881) de Ion Creangă, ca în macronuvela «Moara cu noroc» (1881) / romanul «Mara» (1906) de Ioan Slavici, ca în «Arhanghelii» (1914) de Ion Agârbiceanu, ca în «Ion» (1920) / «Pădurea spânzuraților» (1922) de Liviu Rebreanu, ca în «Zodia Cancerului» (1929) / «Baltagul» (1930) de Mihail Sadoveanu etc. Dincoace de orizontul

anului 1930, „vocile auctoriale“ lasă impre-sia de a fi trecut definitiv „la subsolul epicităţii“, ori în seama naratorului / naratorilor, graţie rafinării şi ponderii stilului indi-rect-liber, ceea ce duce la apariţia unor personaje / eroi de mare complexitate „analitică“, de la *personajul-idee-în-tangenţă-la-absolut*, ca Şte-fan Gheorghidiu, din «Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război» (1930) şi de la *„protagonistul-absent“,* George Demetru Ladima, din «Patul lui Procust» (1933), din cele două celebre ro-mane ale lui Camil Petrescu, la *personajul-reflector* (Mini, Nory ş. a.), la *personajul-casă / cetate-vie (oraş),* din *ciclul Hallipilor* («Fecioarele despletite», din 1926; «Concert din muzică de Bach», din 1927; «Drumul ascuns», din 1933; «Rădăcini», din 1938) de Hortensia Papadat-Bengescu, sau la *personaje-idei-„cristale / poliedrice“*, ca în epica expresio-nismului, absurdului, paradoxismului etc.

▲ ● Naraţiune

(lat. *narratio,* „povestire, istorisire“*;* cf. fr. *narration*)

Naraţiunea este categoria estetico-literară specifică epicului, desemnând istorisirea / relatarea unor evenimente / întâmplări, în succesiuni de momente.

Dicţionarele de termeni literari clasifică naraţiunile după multiple criterii. După *formă,* se disting *naraţiuni în versuri* – baladă, colindă, epic-poem, epopee, oraţie de nuntă etc. – şi *naraţiuni în proză* – nuvelă, povestire, roman, schiţă etc. După *raportul narator-operă,* există *naraţiune subiectivă şi naraţiune obiectivă*. După *forma de materializare a expresiei narative,* întâlnim *naraţiuni lingvistice, în diversitatea stilurilor funcţionale* (beletristică, istorică etc.) şi *naraţiuni nonlingvistice* (de exemplu, naraţiunea sculptată a Columnei Decebalo-Traiane din Roma; sau naraţiunea vitraliilor, naraţiunea cinematografică, electronică etc.).

Naratologie. Știința al cărei obiect de cercetare este narațiunea se numește *naratologie*.

Între categoriile narațiunii se evidențiază: 1) *timpul narațiunii* prin care se stabilește raportul dintre timpul *povestirii* și timpul *dis-cursului;* 2) *aspectul narațiunii* – «modul în care povestirea este percepută de către narator (punctul de vedere)»; 3) *modalitatea narațiunii* – «mo-dul în care naratorul expune povestirea: prin *reprezentare,* când evenimentele se desfășoară, prin intermediul *dialogului,* în fața noas-tră, ca în *dramă,* sau prin *relatare,* când autorul prezintă fap-tele, ca în *cronică.*» (DTL, 290 sq.).

▲ Naturalism
(cf. fr. *naturalisme*)

Naturalismul este un curent literar care înseamnă un soi de „realism exa-cerbat“, apărut mai întâi prin școală franceză, în vogă, între orizonturile anilor 1865 / 1870 și 1890 / 1900, promovând: (1) surprinderea realității „crude“, „dure“, „într-o nuditate elementară“, cu trivialitățile, cu scenele barbariei, grotes-cului, monstruosului, urmărite până „în fibrele anatomice“, până în sferele eredi-tare etc.; (2) o viziune eminamente fiziologică asupra condiției umane; (3) ac-centuarea manifestărilor din perimetrul instinctualității; (4) cultivarea unui deo-sebit interes pentru cazuri / stări patologice; (5) o carte ce se înscrie în direcția naturalismului trebuie să fie „o fotografie a realității“, „fără a selecta“ cumva semnificativul, substituindu-se „caracterele“ cu „temepramentele“ etc.

Émile Zola (1840 – 1902) este scriitorul ce a articulat es-tetica naturalismului / zolismului (v. *infra* – zolism), atât teoretic, prin *Le roman expérimental / Romanul experimental*, cât și printr-o operă exem-plară, întregul ciclu

de douăzeci de romane „reunite“ sub titlul *Les Rougon-Macquart / Familia Rougon-Macquart*. În prefața la romanul *Thérèse Raquin*, Emil Zola își expune cîteva dintre principiile estetice cărora le rămâne fidel în întregul ciclu romanesc *Les Rougon-Macquart / Familia Rougon-Macquart*: «În „*Thérèse Raquin*“, am vrut să studiez temperamente, iar nu caractere. Aici e toată cartea. Am ales personaje complet dominate de nervii și de sângele lor, lipsite de liberul arbitru, tâ-râte în fiecare act al vieții lor de fatalitatea cărnii. *Thérèse și Laurent sunt niște brute omenești, nimic mai mult. Am căutat să urmăresc pas cu pas în aceste brute hărțuirea surdă a pati-milor, impulsurilor instinctului, detractările cerebrale survenite în urma unor crize nervoase. Iubirile celor doi eroi ai mei reprezintă satisfacerea unor nevoi fizice. Crima pe care o săvârșesc este o consecință a adulterului lor (...), remușcările lor reprezintă* o sim-plă dezordine organică, o răzvrătire a sistemului nervos extrem de încordat. Sufletul este cu totul absent, o recunosc, pentru c*ă așa am vrut să fie (...). Scopul pe care l-am urmărit înainte de toate a fost un scop științific (...). Am arătat tulburările profunde ale unei firi sangvine în contact cu o fire nervoasă.». Mai fiecare capitol, ne încredințează autorul în continuare, este „studiul unui curios caz de fiziologie“; în eroi ca Thérèse, Laurent ș. a.,* Émile Zola și cei din școala sa, care a devenit europeano-americană (francezilor – Guy de Maupassant, Alfonse Daudet, Octav Mirbeau, Henry Becque ș. a. – li s-au alăturat: dramaturgul german Gerhart Hauptmann, prozatorii români I. L. Caragiale, Liviu Rebreanu ș. a., scriitorii ruși: F. M. Dostoievski, A. P. Cehov, M. Gorki ș. a., romancierii americani: Jerome David Salinger, John Ernst Steinbeck, Erskine Caldwel, Truman Capote ș. a.), *au căutat animalul și n-au văzut decât animalul, „notând scrupulos senzațiile și actele*

acestor ființe“, făcând „pe trupuri vii operația analitică pe care chirurgii o fac pe cadavre“. Admi-rabil a deschis căile naturalismului / zolismului în proza romă-nească I. L. Caragiale, prin nuvelele psihologic-fiziologice, «O f-ăclie de Paște», «În vreme de război» etc., unde a aplicat în mod special următorul său principiu estetic „declarat“: «simt e-norm și văd monstruos». Marele dramaturg și prozator român din epoca simbiozei clasicism-romantismului pașoptist-unionist valah și a deschiderilor spre realism, a fost secundat în această direcție de Barbu Ștefănescu Delavran-cea, L. Rebreanu, Mihail Sorbul, G. M. Zamfirescu ș. a.

▲ Neologism

(cf. fr. *néologisme*)

Prin *neologism* este desemnat orice cuvânt nou-creat într-o limbă, ori un cuvânt „împrumutat“ ca „absolut-necesar“ într-o limbă, dintr-altă limbă, unde a fost zămislit „nu prea demult“, în *clasa / categoria lexical-fonetic-stilistică a neolo-gismelor*, în antonimie cu clasa arhaismelor, *reunindu-se cele mai „actuale“ cuvin-te, „fonetisme“, ori construcții (locuțiuni, expresii, îmbinări sintactice) „proaspăt-intrate în uz“* etc.

Neologismele – fie că sunt creații interne (desemnând in-vențiile unui popor, grație savanților / geniilor, talentelor pe care le are în domeniile mecanicii, medicinei, electronicii etc.), fie că sunt din categoria împrumuturilor lexicale – cunosc o perioadă de consolidare prin comunicare scrisă a „adaptărilor fonetice“; cuvân-tul *fotbal,* de exemplu, împrumutat pe la începutul secolului al XX-lea, din limba engleză, cum, de altfel, și cuvântul *blugi,* din engleza americană, s-au pronunțat până spre mijlocul secolului respectiv, *futbol* și

bluginși, scriindu-se de către cunoscători – și pro-nunțându-se corect – ca în limba engleză, *foot-ball, blue-jeans*; a tre-cut o bună perioadă de consolidare prin comunicare scrisă a „a-daptărilor fonetice“, în funcție de pronunția / scrierea majorității vorbitorilor de limbă română, cam până în orizontul anului 1980, de când termenilor respectivi li se aplică principiul fonetic de ros-tire / scrirere, specific limbii române: *fotbal, blugi*. În secolul al XIX-lea și în prima jumătate a secolului al XX-lea, majoritatea neologismelor din limba română își relevă sursa în limba franceză (*abac, abajur, abandon, abataj, abator, abces, a abdica, abdominal, aberație, abil, abis, a aboli* etc.), fiind în respectiva perioadă limba cu „circuit universal“ (de-cis de diplomație / politică, tehnică / tehnologie etc.). Dar de când limba engleză și-a câștigat „statutul de limbă cu circuit mondial de rangul întâi“, îndeosebi, din a doua jumătate a seco-lului al XX-lea încoace, în limba română se înregistrează o ava-lanșă de neologisme anglo-americane („anglicisme“), unele scriin- du-se / pronunțându-se în conformitate cu principiul fonetic (fiind deja adaptate / „consolidate“) – *baschet, biftec, clip, dribling, fan, ghem, gol, hit, lider, management, marketing, meci, miting, ring, sandviș, scor, set, smoching, spicher, spot, su-permarket* etc. –, altele (cele încă „neadaptate“), scriindu-se – deo-camdată – fără aplicarea principiului fonetic al dacoromânei: *body-guard* (termenul desemnând *gardă de corp,* dar folosit greșit în mass-me-dia, în expresii ca: *body-guarzii discotecii, magazinului, restaurantului* etc., o uzină, un magazin, un restaurant etc., neavând „pază de corp“, ci *paznici*, sau „agenți de pază“), *chewing-gum, design, designer, hold-up, hot-dog, living-room, outsider, picup, popcorn, show, talk-show, top-secret, walkman, week-end* etc.

▲ ● Neomodernism

(din *neo-,* „nou“ + *-modern-,* „nou, recent“ + suf. *-ism*)

Conceptul de *neomodernism* (utilizat de o parte dintre criticii / istoricii și teore-ticienii literari) – în sinonimie cu *modernism resurecțional* (sintagmă mai potrivită, folosită de cealaltă parte a criticilor / istoricilor și teoreticienilor literari spre a evita pleonasmita, „nou-*nou*-ismul“, primului termen) – desemnează puternicul suflu revoluționar antipro-letcultist din cultura română, îndeosebi, din literatura noastră de după „marea explozie lirică“ din 1964 / 1965, suflu revoluționar datorat generației *Labiș-Stă-nescu-Sorescu*, generație ce a reînviat modernismul interbelic, în ciuda sinistrului crivăț stalinist ce a pustiit tărâmurile artelor și științelor din România obsedantului deceniu (1948 – 1958 / 1960), generație ce a înfăptuit apoi și marea revoluție a paradoxismului (v. *supra* – modernism resurecțional).

▲ Notă

(lat. *nota*, „semn de recunoaștere“)

Prin *notă* este desemnată o scurtă însemnare, sau o indicație, ori o remar-că, sau „un micro-comentariu“, cuprinzând lămuriri, sau informații, asupra unui cuvânt / concept, asupra unei probleme etc., din textul la care se face referință.

Cuvântul / conceptul (sintagma) la care se referă nota poartă în dreapta sus o cifră (superscript); *nota este amplasată „la subsolul“ (*în josul) paginii, ori la sfârșitul unui capitol / volum, scriindu-se cu litere mai mici decât cele din textul de bază.

▲ ● Nuvelă

(cf. fr. *nouvelle*)

Nuvela este specia genului epic cu un „plan“ / „panou“ central-acțional, unde este proiectat un erou „excepțional“, sau un „tandem protagonist“, suținut, ori „antrenat“ din „planuri” / „panouri” complementare de un număr restrâns de eroi (inclusiv cel „colectiv”), într-un conflict narativ concentrat.

Dinspre esteticile literare, se vorbește despre *nuvelă clasicistă, ro-mantică, realistă, naturalistă, sămănătoristă, poporanistă, expresionistă, paradoxistă* etc.; după alte criterii, nuvelele mai sunt clasificate în: *fantastice, filosofice, istorice, psihologice* etc.

În „decaedrul de aur“ al nuvelei românești se relevă: capo-dopera romantismului istoric, «Alexandru Lăpușneanul», de C. Ne-gruzzi, urmată de filosofic-fantastic-romantica nuvelă, «Sărmanul Dionis» de Mihai Eminescu, de realist-psihologica «Moara cu No-roc» de Ioan Slavici, de zolista / psiho-fiziologica, «În vreme de război», de I. L. Caragiale, de psihologic-realista «Catastrofa» de Liviu Rebreanu, de realist-arhetipala «De la noi, la Cladova» de Gala Galaction, de expresionista (sau „realist-fantastica“) «La Ți-gănci» de Mircea Eliade, de realist-mitico-tragica, «Duios Anasta-sia trecea», de Dumitru Radu Popescu, și de paradoxistele: «Din-colo de nisipuri» de Fănuș Neagu și «Reîntoarcerea posibilă» de Sorin Titel (nuvela lui Fănuș Neagu este abordată și ca „poves-tire“; nuvelele lui Ioan Slavici și Sorin Titel sunt privite și ca „microromane“).

▲ Obiectivare

(din infinitivul lung al verbului *a obiectiva* < fr. *objectiver*)

Prin *obiectivare* se înțelege, fie considerarea unui lucru ca existând în afară de conștiința omului și independent de ea, fie o categorie filosofic-estetică a imple-mentării capacității artistului în a metamorfoza /

sublima forțele, aptitudinile, gândirea umană, meditațiile / sentimentele sale, în „calități ale realului“, în rezul-tate cu o existență obiectivă, adică, hartmanian spus, în realizarea unei făpturi / făptuiri reale, durabile, în care se relevă un conținut spiritual.

▲ Obiectivitate

(cf. fr. *obiectivité*)

Prin *obiectivitate* este desemnat raportul de adecvare între „real-intimul“ univers al operei de artă și „real-exteriorul“ lumii ca „existență și valoare inde-pendente de spirit“, raport determinat de capacitatea de reflectare a unui eu artistic pus ca „oglindă“ într-un anumit unghi de subiectivitate a mediului social / fizic.

▲ Odă

(cf. fr. *ode* < gr. *ode* „cântec“)

Oda este specia genului liric în care se dă expresie – elevat, solemn – unui elan admirativ față de Patrie / Limbă, față de un Ideal / Idee, față de o perso-nalitate excepțională, eroică, față de un eveniment crucial etc.

În antichitatea greco-latină, oda a fost asociată cu cânte-cul, într-un cadru sublim-sărbătoresc. Poeții evmezici / moderni au renunțat la cântec, păstrând doar sublim-sărbătorescul. În „deschiderea“ odei, se află întotdeauna o invocație retorică.

În „decaedrul de aur“ al odei românești se înrăzăresc: «Odă ostașilor români» de Vasile Alecsandri, «Odă României» de Al. O-dobescu, «Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie» și «Odă (în metru antic)» de Mihai Eminescu, «Belșug» de Tudor Arghezi, «Odă simplissimei flori» de Lucian Blaga, «Bălcescu trăind» de Ion Barbu, «Laudă Limbii Române» de Petre Ghelmez,

«Odă bucuriei» de Nichita Stănescu și «Odă la steaua Limbii Române» de Ion Pachia Tatomirescu: *Limbă Română, stea din Carpați, / Născătoare eternă luminii de frați, / Roind printre nouri, lucind sub păduri, / Bezna stufoasă ne-o-nflorişi în răsuri...! // Limbă Română, steauă-n Carpați, / Ne-ai tot dus în lumină din tați-împărați – / Și-n partea de inimă a Istrului sfânt, / Columnă de munte ne-ai făcut și cuvânt; // Și matca, de nuntă, îmbobocit-ai frumos, / La curcubeul ce flutură-n cerul de os, / Lăstărindu-l zilnic în miresme și-n zei, / Cu-a laptelui spumă, cu-argele de miei...! // Limbă Română, stea din Carpați / Ne-ai strâns între raze ca mama pe frați. / Pustiuri de hoarde printre noi au trecut: / Ne-nvinși, ne-ntremași sub al soarelui scut – // Scut care are-n Alba Iulia casă / Și Mihaiul Viteaz, lumânare la masă – / El, flacără sacră, în boltă semeț, / Din Tisa la Nistru, sub cer-Voroneț – / Chiar dacă imperii tăiară zarea la Prut, / Mihaiul-Viteaz e-n toți renăscut...! // Limbă Română, stea-n Vârful cu Dor, / Nuntitu-ne-ai sorii în val-Tricolor: / Limbă Română, fagure de miere, / Lamură-flamură, eternă-nviere...!* (TPaz, 39 sq.).

▲ Oniric / onirism
(cf. fr. *onyrique / onirisme*)

Oniric este tot ceea ce ține, tot ceea ce se referă la vis, incluzându-se și de-lirul, ori halucinația, în vreme ce *onirismul* desemnează o direcție artistică inaugu-rată de romantici, ori o structură estetică rezultată din fluxul spontan al unei con-științe auctoriale, autoproiectată în sfera visului, opusă celei realiste.

▲ Orație (de nuntă)
(lat. *oratio,* „cuvântare“)

Orația (de nuntă) este o specie epic-teatral-folcloric-valahă / dacoromâ-nească, „pusă în act“ la nunțile tradiționale, de la sate, când alaiul mirelui ajunge în fața curții / casei miresei și când conăcarul-actor-improvizat rostește un amplu oralo-text versificat, o alegorie „gradată“ despre un tânăr împărat – care se iden-tifică în persoana mirelui – aflat la vânătoare de căprioare,

bineînțeles, însoțit de oșteni (alaiul de nuntași), ce dă de urme de zână, metamorfozată sau nu în căpri-oară (aluzie la mireasă), hotărându-se s-o afle cu orice preț și s-o ducă la palatu-i, să-i fie soție-mpărătească, rostire conducându-se după un scenariu „bine articulat“, între elementele de fabulos, de „nupțial solemn“, fiind abil-strecurate momente co-mice („înscenarea asediului casei-cetate a miresii“, „capitularea“, „luarea prizonie-rilor“, „oferirea ploscăi“, „întâlnirea socrilor“ etc.), în acompaniamentul lăutelor, în „horele“ adecvate momentelor, într-un teatru viu, antrenând toată comunitatea.

În 1869, în târgul Urziceni de Ialomița, exista un vestit conăcer, G. Rafailă, ce a rostit o amplă orație și «la nunta d-rei Stoica», după cum aflăm din nota însoțitoare a lui G. Dem. Teodorescu: «...Junele nostru împărat, / Frumușel mi s-a sculat / Într-o zi de dimineață, / Dup-a norilor roșeață. / Vrând să ple-ce-n vânătoare / Cu tineri, cu pompă mare, / S-a sculat, s-a gă-tit bine, / S-a armat cum se cuvine / Și, luând bucium, îndată / Buciumă cu el o dată. / Strânse el ostași mulțime, / Tot voi-nici de călărime – / Și ageri, cu măiestrie / La arc și vânătorie. / Apoi, cu ei, pe răcoare, / A plecat la vânătoare. / Să-noureze, / Să vâneze / Munții / Cu dealurile, / Pădurile / Cu umbrele / Și văile / Cu luncile. / (...) / Dar se părea c-o nălucă / Îi tot zicea să se ducă. / El cu arc, săgeata-n mână, / Ajunse la o fântână / Și, văzând urmă de fiară, / Aci toți descălicară / Să se uite, să privească / Și urma să o ghicească. / Stând dar astfel fiecare / Și privind-o cu mirare, / Unii-au zis că e de zână / (Aib-o-mpăratul de mână !), Alții că-i floare crăiască / (Aib-o-mpăratul mireasă !). / (...) / Și cu inima-nfocată, / Plecă pe urma-i îndată. / După dânsa se tot duse / Până văzu că-l aduse /

Cu toată oștirea noastră / Drept curțile dumneavoastră, / Unde a zărit o floare / Ca o stea strălucitoare. / (...) / Este carte lătinească: / Puneți ca să v-o citească ! / De nu știți, ca de cărbune / Vă feriți mâna a pune, / Și chemați popa să vie, / Că el lătinește știe; / Dar nu vrunul barbă-lungă / Trei zile să nu-i ajungă, / Nici vreun cu barba rară / Să ne ție pân' de-seară, / (...) / Ci, cum vedeți, plosca noastră / Cu vin de la Dealul-Mare / (Când beți, căciula vă sare !) / Cu vin de la Va-lea-Lungă / (Când beți, faceți gura pungă !) / Poftiți de-nchi-nați o dată, / Vă udați gura căscată, / S-o treceți din mână-n mână, / Să ne dați pe acea zână / S-o ducem la împăratul / Și să contenim tot sfatul...» (TPp, I, 119 – 123).

▲ Orfic / orfism
(cf. fr. *orphique* / *orphisme*)

Orfic înseamnă tot ceea ce se referă la Orfeu, fiul lui Oiagru, legendar rege pelasgo-thrac, ori caracteristica unui text, a unei poezii, care trimite la cele 88 de imnuri păstrate de la nemuritorul poet pelasgo-thrac, text / poezie aparținând ezo-tericului, misteriosului / inițiaticului etc., în vreme ce *orfismul* desemnează mișcări religioase, sau literare, de tip misteric / inițiatic, pornind de la principiul potrivit căruia sufletul este de natură divină, corpul fiindu-i mormânt *(soma – sema)*, ori, în general, de la principii de pe lamelele de aur cu inscripții zalmoxiano-orfico-pythagoreice descoperite la Petelia / Thurium, dar și de la principii moderne ținând de sfera „artei pure“ etc.

Reproducem două inscripții zalmoxiano-orfico-pythagoreice de pe lamelele de aur de la Petelia-Thurium, unde reverberează nun-ta cosmică din arhicunoscuta baladă valahă / dacoromânească, «Pe-o Gură de Rai» / «Miorița»): «Sunt Fiul Pământului și al Cerului Înstelat, dar sunt de semințe cerească, s-o știți și

voi...!»; «Eu vin să-ți cer mâna ca unul pur dintre cei puri, o, Crăiasă-a-Lumii...! Căci și eu mă mândresc cu apartenen-ța la prea-fericita voastră seminție...».

▲ ● Oximoron

(cf. fr. / lat. *oxymoron* < gr. *oxys* „ascuțit, inteligent, picant“ + *moros*, „năuc“)

Oximoronul este figura de stil ce constă în sintagmarea surprinzătoare de catharsis a două sau mai multe cuvinte aparent-incompatibile, „în cheia“ paradoxului.

Este cultivat în poezia română încă din orizontul anului 370 d. H.: «Tu, Întrupatul-în-Om întru mântuirea-i, n-ai strigat frica-n pântecul Fecioarei, / Tu, Biruitorul-din-Sulița-Morții, des-chis-ai credincioșilor poarta-mpărăției cerurilor...» (Niceta Remesi-anu, *Te, Deum, laudamus... / Pe Tine, Doamne, Te lăudăm...*); «Suferință, tu, dure-ros de dulce...» (Mihai Eminescu, *Odă – în metru antic*); «Din ceas, de-dus adâncul acestei calme creste, / Intrată prin oglindă în mân-tuit azur...» (Ion Barbu, *Din ceas, dedus...*); «O Golgotă șeasă...» (Tu-dor Arghezi, *Galere*); «Negru soare, negru soare / a plecat să se însoare...», sau: « – Zoria,-n umărul tău, / locuiește-un zeu ! / Vine iar să ne lumine / rădăcina-Nime / și-n înalt, și-n adân-cime, / și-n ninsori de-ntunecime...» (Ion Pachia Tatomirescu, *De-mon, 1 / Balada Zoriei...* – Tînc, 9 / 64) etc.

Tudor Vianu (v. *supra* – *e*pitetul), abordând epitetul emines-cian, desemnează oximoronul prin sintagma *epitet antitetic:* «Bulgărul este o bucată de materie solidă (cp. *bulgăr de granit, Împărat și proletar*), dar poetul leagă de acest cuvânt un epitet antitetic, când vorbeș-te de *bulgări fluizi* Țai izvoarelorț *(Călin).* Tot astfel noțiunea de *farmec* se leagă îndeobște cu reprezentarea unor sentimente

plăcute: poe-tul îi atribuie însă un epitet antitetic, atunci când vorbește de *farmec dureros (Povestea teiului).* Eminescu n-a folosit prea deseori epitetul antitetic, așa cum fac scriitorii care cultivă paradoxul. Dar pen-tru exprimarea sentimentului iubirii sau a sunetelor care par s-o manifeste (sunetul cornului, o temă deseori reluată de romantici), Eminescu a revenit necontenit la asocierea dintre expresia durerii și a voluptății, fie că asocierea aceasta se produce între nume și determinantul lui, fie că antiteza există între cele două epitete ale unui al treilea termen: *amoroasă-dulce jale (Strigoii), dulce jale (Călin), A privirei ei tiranică dulceață (Rime alegorice), (...) ucigătoare visuri de plăcere (Iubind în taină...).* Frecvența destul de mare a epitetului antitetic în exprimarea sentimentului iubirii pune în lumină una din emoțiile tipice ale poetului.» (VSS, 166 sq.).

▲ Pamflet

(cf. fr. *pamphlet*)

Pamfletul este specia genului liric, în versuri / proză, unde sunt supuse ti-rului auctorial-grotesc, ori „caricaturizării“ în forță hiperbolic-vitriolantă, persona-lități – „marcante“, „puternice“, „incomode“ – ale zilei, sau o „piezișă“ / „ana-cronică“ stare de lucruri, unde sunt înfierate atitudini, fapte, concepții negative etc.

„Părintele pamfletului“ în literatura universală este conside-rat Lucian din Samosata (aprox. 125 – 192 d. H.).. „Părintele pamfletului“ valah / dacoromânesc este Flavius Iulian (331 – 363 d. H.), prin celebrul volum, *Banchetul sau Saturnalele ori Împărații / Cezarii*; Flavius Iulian este și împărat de Constantinusa / Constantinopol, între anii 361 și 363; a fost poreclit de cronicarii greci „apostatul“, adică „răz-vrătitul“, desigur, în urma revenirii sale de la Creștinism la Zal-moxianism și în urma publicării celor trei volume ale lucrării *Contra Creștinilor*. Specia este cultivată apoi de

Varlaam («Răspuns împotriva catihismului clavinesc», pamflet cu ecouri până dincolo de Parisul Creștinătății anului 1645), de Dimitrie Cantemir, de Ion Heliade Rădulescu, Al. Macedonski, Tudor Arghezi, Zaharia Stancu, Geo Bogza, Eugen Barbu, Marin Sorescu, Corneliu Va-dim Tudor ș. a.

▲ Panteism

(cf. fr. *panthéisme*)

Panteismul este o concepție filosofic-religioasă potrivit căreia Dumnezeu și Natura sunt identice, în literatură manifestându-se prin cultul / divinizarea naturii, prin imaginea ens-ului integrat armonic în marele întreg cosmic și comunicând firesc cu elementarele regnuri.

▲ Pantum

(cf. fr. *pantoum* < malaezianul *panthum,* „cântec bifurcat“)

Pantumul este o poezie cu formă fixă, în care al doilea și al patrulea vers dintr-un catren formează primul și al treilea vers din catrenul următor, în fiecare strofă dezvoltându-se „paralel-invers“ două serii de imagini, două teme distincte și contrastante, versul din „deschiderea“ poeziei fiind și „vers de închidere“.

Eugeniu Speranția, abordând și această formă fixă, prepon-derent lirică, ivită în literatura română pe filieră franceză, toc-mai din Malaezia, subliniază: «Ceea ce caracterizează „pantumul“ este regula conform căreia (cum explică Th. de Banville în al său „Mic tratat de poezie franceză“) în tot cuprinsul poeziei trebuie să alterneze „două sensuri“, adică două preocupări ale minții: „un sens în primele două versuri ale fiecărei strofe, celălalt în ulti-mele două versuri ale strofei“.»; «Despre

aceste sensuri paralele, Banville observă că, deși cu totul diferite, ele se amestecă, își co-respund, se completează și se pătrund între ele prin delicate și insensibile raporturi de sentiment și armonie» (SpPoe, 81 sq.), ca și în pantumul semnat de Cincinat Pavelescu: *Vântul smulge frunza moartă / Pe pustiile cărări. / Raza gândului mă poartă / În albastre depărtări... // Pe pustiile cărări / Toamna zvântură nisipul. / În albastre depărtări / Parcă-i văd și astăzi chipul. // Toamna zvântură nisipul / Presărat cu frunze de-aur. / Parcă-i văd și astăzi chipul / Sub al buclelor tezaur...// (...) // Simte crângul c-o să moară, / Pe când frunza-i plânge-n vânt... / Nestatornica fecioară / Mi-a făcut un jurământ; // Pe când frunza-i plânge-n vânt, / Se-ntristează văi și lunci. / Mi-a făcut un jurământ... / Unde-i vremea de atunci ? // Se-ntristează văi și lunci / Suferind aceeași soartă... / Unde-i vremea de atunci ? / ... Vântul smulge frunza moartă.*

▲ Parabolă

(cf. fr. *parabole* < lat. *parabola,* „comparație“)

Conceptul de *parabolă* evoluează de la anticele povestiri religioase înci-frând în planul lor figurat o morală / învățătură, la modernele desfășurări nara-tive de tipul macronuvelei / romanului, privind „condiția umană“, „invincibilitatea omului“, „inaccesibilul“, „limitele tragic-existențiale“ etc.

Franz Kafka (1883 – 1924), în «Procesul» / «Der Pro-zess», realizează o amplă parabolă despre autoritate, lege și sanc-țiune. Ernest Hemingway (1899 – 1961), în macronuvela / mi-croromanul «Bătrânul și Marea» / «The Old Man and the Sea», dezvoltă o parabolă a condiției umane, „a invincibilității omului“. Protagonistul narațiunii, bătrânul Santiago, pescar dintr-un sat cubanez de coastă, iese la pescuit, în larg, pe Gulf-Stream, și, „ocolitului de noroc“ *(salao)* vreme de optzeci și patru de zile, toc-mai într-a optzeci și cincea zi i se prinde „în undiță / harpon“ un marlin (uriaș pește-spadă); lupta îndârjită dintre om și pește durează două

nopți și două zile, marlinul trăgând barca după el în larg; răpus până la urmă, marlinul nu poate fi ridicat „la bord“; bucuros că a prins „peștele vieții“, Santiago îl remorchează, îndreptându-și barca „împovarată“ spre țărm; dar pe drumul de întoarcere, este descoperit de rechinii ce, în ciuda „amenințărilor / înfruntărilor pescarului bătrân“, îi devorează „ihtiocomoara“, San-tiago ajungând la mal doar cu scheletul marlinului.

▲ Paradigmă

(lat. / gr. *paradigma / paradeigma*, „model“)

Paradigma desemnează fie totalitatea formelor flexionare ale unui cuvânt, fie orice clasă de elemente lingvistice, indiferent de principiul ce guvernează reuni-rea lor, adică „grupurile asociative“ din concepția lui Ferdinand de Saussure.

▲ Paradoxism

(din *paradox < gr. paradoxon, „contrar așteptării, extraordinar“* + suf. *-ism*)

Paradoxismul desemnează: *fie o figură de retorică* prin care se dă impresia că se unesc două elemente aparent contrare, *fie curentul literar fundamentat de generația Labiș-Stănescu-Sorescu*, imediat după resurecția modernistă ce a culmi-nat cu „marea explozie lirică“ din 1964 – 1965, curent apărut ca reacție la paradoxurile sociale din România regimurilor de tip totalitarist-comunist, ca reacție la limitele tragic-existențiale ale *ens*-ului din a doua jumătate a secolului al XX-lea, sau ca reacție la reificarea ființei umane, ca reacție împotriva literaturii șablo-narde, aservită dictaturii, ca reacție împotriva „filosofiei“ / „dialecticii marxist-le-niniste“, ori ca reacție împotriva curentelor literare /

filosofice anterioare, „realismul socialist“ / „umanismul socialist“ (aflate în slujba făuririi unui *homo sovieticus român*), sau ca reacție la „nihilistele“ curente de avangardă, *estetica pa-radoxismului* promovând principiile: (1) conjugarea – la moduri lirice, epice, dra-matice – a paradoxurilor existențiale ale secolului; (2) dinamitarea miturilor fun-damentale pelasgo-daco-thracice / valahice (dacoromânești-arhaice) și ale omeni-rii întregi, sublimarea / rafinarea mitemelor, relevând noua demiurgologie, cu o-mul în centrul „genezelor“ / „universurilor“ (cosmosului), eroul liric, epic / dra-matic substituind ori trecând în „plan secund“ Demiurgul (Atoatecreatorul / Atot-științorul, Divinitatea Fundamentală); (3) revoluția *semnificantului* împotriva *semnificatului,* operând predilect cu *semnificantul născător de semnificat,* decre-tând biblic, paradoxist / „antimarxist“, că *materia decurge din Cuvânt,* întrucât cuvântul este „materie“ (*informaterie*, de fapt), întrucât și cuvântul are o struc-tură similară structurii atomului, „repetând structura materiei“; (4) „spargerea“ infinitului limitelor tragic-existențiale prin forța / puterea metaforei (sinesteziei) / simbolului (viziunii), cultivând *ne-Cuvântul* – dacă materiei i „se cuplează“ cuvân-tul, atunci antimateriei, indiscutabil, i „se asociază“ necuvântul, într-un plan non-semantic, nonlirico-semantic-sincretic – și făcând saltul gândirii din liniar (dichoto-mic) în neliniar / polidimensional („disipativ“, dar „vectorizat”); (5) reliefarea unei noi geografii a literaturii române / universale și a unui nou autohtonism, știindu-se că autohtonismul se constituie „în cea mai puternică și originală direcție spre universalitate dintr-o literatură națională“ și că „numai prin autohtonism o re-publică interioară devine republică spirituală în proiecție universală, acordându-se șanse de afirmare tuturor ariilor

spirituale (mari și mici) întru varietatea armonică a Logosului, cunoscând ritmice „altoiuri“, înfloriri și reînfloriri pe secțiunea de aur decisă de raportul *tradiție–inovație*, distingându-se în primul rând prin obiectiva-rea „imaginarului“ și prin reflectarea stărilor / tensiunilor din noile realități ale lumii (politice, economico-sociale, culturale / civilizatiorii etc.), din noile „adevă-ruri” științifice („pulsând” în orizontul cunoașterii metaforice, apoi „propulsând” acest orizont), cu vectorizări incandescente spre priveliștea Ființei; (6) cultivarea limbii materne ca „sacră limbă”, ca „vehicul” spiritual „indestructibil” / „invulne-rabil”, „inalienabil”, „incontestabil” și „indiscutabil”, al existenței unui popor prin istorii, lupta împotriva „exploatării” unei limbi naționale de către limbile „impe-riale”, militarea împotriva „monopolului” studierii limbii ruse în școli / facultăți (în România, ca și în alte țări socialiste, «limba rusă devenise, din 1948, limbă obligatorie, fiind predată din clasa a IV-a, deci de la vârsta de 10 ani, și până n anul III de facultate, fiind deci „învățată” timp de 10 ani» – Glr, 263), căci *limba maternă – sfânta Limbă Valahă / Dacoromână* – este *Patrie* («Limba română este Patria mea» – N. Stănescu); (7) polidimensionarea / „diseminarea” *eului* la scara întregului macrocosm / microcosm și cultivarea holopoemului, aria lirosofiei fiind, desigur, macrocosmosul și microcosmosul, unde poetul reinstituie înaltul spirit justi-țiar al lumilor / universurilor; (8) abordarea „fără frontiere” a viabilelor structuri literare clasice, moderne și ultramoderne, evidențiate în timpii literaturii de la origini până azi, crearea de noi structuri, dacă este necesar, cu buna respectare a echilibrului, a raportului sacru *tradiționalism – modernism,* din interiorul tuturor genurilor / speciilor literare; (9) cultivarea versului

liber – dacă servește punerii în evidență a unui autentic, inedit relief sufletesc –, dar și a poeziei cu formă fixă, „clasică” ori nou-creată „formă fixă”, dacă reverberează mai profund gustul, spiri-tul, spațiul spiritual / literar contemporan, antrenarea, revitalizarea, din estetica tuturor curentelor literare precedente / sincrone, a celor mai rafinate tehnici, ele-mente de prozodie, resurecționarea acestora – unde este solicitată, chiar revolu-ționarea –, numai în spiritul *catharsis*-ului; (10) recapacitarea infinit-dimensională a vectorizărilor paralele înverse între orizontul cunoașterii științifice și orizontul cunoașterii meataforice – „orizont-avangardă“ – întru spargerea oricăror limite; (11) rafinarea până la atingerea / obținerea „absolutului”, rafinarea în „absolut” a paradoxismului, a însinelui paradoxismului.

Reprezentanții fluxgenerației sunt și înfăptuitori ai resurec-ției modernismului (dintre anii 1960 – 1964 / 1965) și ai revo-luției paradoxismului (poeții:) Vasile / Vasko Popa, Nicolae Labiș, Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Miloș, Petre Stoica, Mircea Ivănescu, Grigore Hagiu, Anghel Dumbrăveanu, Grigore Vieru, Liviu Damian,, Ion Gheorghe, Gh. Tomozei, Cezar Baltag, Ioanid Romanescu, Emil Brumaru, Ilie Constantin, Nicolae Esinencu, Ileana Mălăncioiu, Slavco Almăjan, Gheorghe Pituț, Mircea Ciobanu, Mihai Ursachi, Constanța Buzea, Ioan Alexandru, Eugen Dorcescu, Ana Blandi-ana, Virgil Mazilescu, Gabriela Melinescu, Marius Robescu, Adri-an Păunescu, Efim Tarlapan, George Alboiu, Vasile Tărâțeanu; (prozatorii:) Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu, Dumitru Radu Po-pescu, Augustin Buzura, Sorin Titel, Ion Druță, Nicolae Breban; (dramaturgii:) Theodor Mazilu, Ion Băieșu ș. a.; lor li se adaugă numeroși reprezentanți ai refluxgenerației, din *„promoțiile“ '70, '80 și '90* (v. *supra,* manifest / *Fragmente din*

scrisoarea-răspuns a unui poet dacoromân către domnul Cantemir sau Enciclopedicus – ianuarie 1985, Timișoara, Dacoromânia).

▲ ● Paralelism sintactic

Prin *paralelism sintactic* se înțelege procedeul de expresivitate compozițională a unui text, constând în dispunerea simetrică a șirului de figuri, comparabile prin asemănare / contrast.

Mai există paralelism: (1) *biblic-sinonimic* (specific «Bibliei – Psalmii lui David», unde „membrii frazei“ reiau aceeași idee, prin imagini din comuna sferă); (2) *biblic-antitetic* (imagini / idei „contrastante“); (3) *biblic-sintetic* (idei dispuse pe ritm simetric); (4) *retoric* (în fermecătoarele fraze / „versete“ din «Cântarea României» de A. Russo) etc. De obicei, anafora (repetarea unui cuvânt, a unei expresii, la începutul unei fraze, pentru accentuarea ideii, ori pentru „simetrizare“ – *supra*) solicită paralelismul sintactic: *...Și dacă stele bat în lac / Adâncu-i luminându-l, / E ca durerea mea s-o-mpac / Înseninându-mi gândul. // Și dacă norii deși se duc / De iese-n luciu luna, / E ca aminte să-mi aduc / de tine-ntotdeauna. (M. Eminescu, «Și dacă...»).*

▲ Parigmenon

Parigmenon ca figură de stil este o repetiție gramaticală constând, de regulă, în reluarea unui radical de verb intranzitiv prin „complementaritate internă“, dar și în alte situații ce „cristalizează“ sentimentul, ce nu-l „pulverizează“.

(Exemplu: «Sau, *visând* cu doina tristă a voinicului de munte, / *Vis al* apelor adânce și al stâncelor cărunte, / *Visul* selbelor bătrâne... / ... / Ați *luptat luptă* deșartă...» – «Epigonii» de M. Eminescu; «Am *sărutat*-o, scos din minți,

/ Pe ochii reci, pe gât, pe gură, / Cu mii de *sărutări* fierbinți. // Târziu ne-am despăr-țit...» – *Iubire* de Al. Vlahuță).

▲ Parnasianism

(din *Parnas,* „miticul munte al muzelor / poeților“ în sudul Pelasgo-Daco-Thra-ciei, azi aparținând Greciei + sufixarea dublă cu *-ian-* și apoi cu *-ism*)

Parnasianismul este un curent literar care s-a impus prin școala poetică franceză, între anii 1850 și 1880, ca reacție antiromantică, promovând: (1) imper-sonalismul; (2) natura obiectivată – în viziuni întemeiate pe receptarea strict sen-zorială a lucrurilor; (3) cultivarea formelor fixe de poezie (sonetul, rondelul, glosa, gazelul etc.) și a tiparelor prozodice alambicate; (4) elogiul civilizațiilor (arhetipale și interferențiale), al mitologiilor, religiilor, geografia lirică devenind planetară; (5) surprinderea spațiilor exotice / luxuriante, de la cele polare la cele ecuatoriale, și lauda obiectelor / lucrurilor din sfere înalte (nestematele, metalele rare, podoa-bele de interior etc.).

Un triumf al parnasianismului francez se înregistrează în anul 1866, prin publicarea antologiei *Le Parnasse contemporain* (Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, José Maria de Hérédia, Sully-Prudhomme ș. a.).

În literatura română, încă din 1880 și până în epoca in-terbelică, alături de simbolism, parnasianismul a reprezentat o no-tabilă direcție „modernistă“ a „poeziei noui / decadente“, direcție promovată – în „simbioza parnasianism-simbolism“ – îndeosebi de revistele «Literatorul» (București, 20 ianuarie 1880 – 12 octom-brie 1918), «Vieața nouă» (București, 1 februarie 1905 – 1925), «Versuri» / «Versuri și proză» (Iași, 1911 / 1912 – 1913) etc. Primele semne ale parnasianismului și-au

făcut apariția în litera-tura română, între 1866 și 1869, în «Pasteluri» de Vasile Alec-sandri, aproape sincron cu cele din Franța, unde curentul și-a avut „prima școală“ între 1866 și 1880, căci bardul de la Mir-cești era la curent cu orice noutate / mișcare literară franceză; dar *prima veritabilă „școală“ parnasiano-simbolistă* din literatura română se datorează lui Alexandru Macedonski (14 martie 1854 – 24 septembrie 1920), cenaclului și revistei sale, *Literatorul* (1880 – 1918 / 1920), pe care le-a condus și în primele două decenii ale secolului al XX-lea.

Estetica parnasianismului. În primul rând, parnasianismul a însem-nat *obiectivitate* față de nebulozitățile lirice ale romantismului, obiectivitate susținută / solicitată și de formele prozodice fixe cultivate, punând inspirația și fluctuațiile ei în tipare, întru „cristalizare“, spre a intra apoi „în circuit“ ca „produs nobil / în-nobilator“ care să pară „de proveniență exterioară“, „din afara eu-lui“. Frumosul preferat de parnasieni era cel din picturile / sculpturile antichității, din miturile și istoriile civilizațiilor arhe-tipale din toate ariile planetei, îndeosebi (după cum arată și nu-mele mișcării, de la pelasgo-thracul „munte al muzelor“, Parnas) din Hellada. În spiritul parnasienilor, Hellada / antichitatea ca-pătă culori vii, picturalul, vizualul dominând totul: nimfe cu sâni albi, coborând din ținuturi marmoreene, cu corpuri mlădioase, îmbietoare, de culoarea petalelor de trandafir, împrăștiind parfu-muri, mai ales de liliac, levănțică, roze, cu îmbrățișări grațioase, într-o muzică misterioasă a lirelor, cu apariția bacantelor într-un „triplu delir“ etc. Parnasienii abordează problema îmbogățirii rime-lor „marii armonii“, descoperă / redescoperă forme fixe prozodice din cele mai alambicate și le pun în circuit: hexametrul, versul safic, dactilul, anapestul, amfibrahul, coriambul,

spondeul, amfima-crul, peonii etc.; prețuiesc și cultivă foarte mult poezia cu formă fixă: sonetul (pe primul loc), rondelul, glosa, gazelul, epitalamul, rubaiatul, pantumul, haiku-ul, micropoemul-tanka etc.; preiau de la romantici ceea ce le convine, fiind preocupați de exotism (ca-dre / atmosferă), de feeric, de peisajele luxuriante, ori de cele e-cuatoriale, polare, extrem-orientale, de japonezerii / chinezerii etc., dar cu proiectare în *impersonal*, „în zone statice“, „sub o cupolă de gheață“, „ca într-o vitrină“. Prin parnasieni, geografia lirică se extinde la întregul cosmos. Când li s-a reproșat insensibilitatea, parnasienii au protestat; au argumentat că imaginile de senină-tate, frazele echilibrate pot să exprime marile dureri / idei; au fost de acord că „forma“ poate fi „impasibilă“, sculpturală, dar foarte pură în liniile sale. Detestarea „incoerenței ideii“, a „inco-rectitudinii limbajului“ rămâne punctul invulnerabil al parnasie-nilor (de fapt, „armătura“ e din 1872, dată de *Micul tratat de poezie franceză* / *Petit traité de poésie française* de Théodore de Banville, adevăratul „manual“ al noului curent).

Parnasianismul european este bine reprezentat de poeții francezi: Théophile Gautier («Les Emaux et Camées»), Théodore de Banville («Les Camées parisiens», «Le Sang de la Coupe»), Le-conte de Lisle («Poèmes antiques», «Poèmes barbares»), José-Maria de Hérédia («Les Trophées»), Sully-Prudhomme, François Coppée, Catulle Mendès ș. a., de poeții englezi: Austin Dobson, Edmund Gosse, Andrew Lang ș. a., de poeții germani, de la August Graf von Platen la Stefan George ș. a., de poeții iberici având în frunte pe Ruben Dario, de „noua școală de la Atena“, reprezen-tată de Kostis Palamas, de poeții români: Alexandru Macedonski («Poema rondelurilor», 1927), Ion Pillat, Ion Barbu („ciclul poe-melor publicate în *Sburătorul*“), ori de cei antologați de

Nicolae Da-videscu, în 1943, în volumul *Din poezia noastră parnasiană:* Mircea Deme-triad, Gabriel Donna, Alex. Obedenaru, Gh. Orleanu, Alex. Pe-troff și Iuliu Cezar Săvescu (Brăila, 28 septembrie 1866 – 9 martie 1903, București); important este și aportul parnasienilor români de la cumpăna secolului al XX-lea și dintre anii 1950 și 2000: Eugeniu Speranția (1888 – 1972; avem în vedere volumul *Poezii,* apărut în 1966), D. Rariște («Maria Magdalena», 1937; «Valuri împietrite», 1941), Ion Acsan («Primăvara cosmică», 1962), Al. Andrițoiu («Constelația lirei», 1963; «Simetrii», 1970; «Euritmii», 1972), Mircea Ciobanu («Imnuri pentru nesomnul cuvintelor», 1966), Eugen Dorcescu («Pax magna», 1972; «Desen în galben», 1978; «Culegătorul de alge», 1985; «Epistole», 1990), Ilarie Hinoveanu («Cocorul din unghi», 1967) ș. a.

▲ Parodie

(cf. fr. *parodie* < lat. *parodia* < *para-,* „alături“, + *-ode*, „cântec“)

Parodia desemnează o imitație a unei creații considerată de „experții în materie“ și de autor în rândurile valorilor „unice“, „incontestabile“ și „indiscu-tabile“, „imitația“ având chiar o „bătaie mai lungă“, vizând critic un întreg fe-nomen artistic, ori un sistem anacronic, o stare proastă de lucruri etc., cu accente ironice / satirice în punctele vulnerabile.

În literatura română, specia este bine reprezentată, de la I. L. Caragiale, G. Topârceanu ș. a., la Marin Sorescu, Efim Tarlapan ș. a. Volumul de debut al lui Marin Sorescu, *Singur printre poeți*, publicat în 1964, volum conținând numai parodii, se consti-tuie într-o „subtilă“ critică a „roadelor“ politicii stalinist-culturale în perimetrul literaturii din epoca proletcultismului. O arhitrâmbi-țată „ars poetica angajată“ a lui Mihai Beniuc – *Când voi izbi*

odată eu cu barda / Această stâncă are să se crape / Și va țâșni din ea șuvoi de ape ! / Băieți, aceasta este arta ! –, analizată în toate manualele școlare, în toate cursurile universitar-filologice etc., memorată de zeci de promoții, impusă tuturor din poziția politică foarte înaltă a autorului (doctor în psihologia animalelor, atașat cultural al României la Moscova, între anii 1946 și 1948, deputat în Marea Adunare Națională = „Parlamentul Comunist din România“ și președinte al Uniunii Scriitorilor din România, între anii 1949 și 1965), devine în vizi-unea parodic-sorresciană o „inundație“, sugerând de fapt „stihial-acvaticul“, „potopul“: *Când voi izbi cu barda eu, profund, / Această stâncă are să se crape / Și va țâșni din ea șuvoi de ape... / Băieți: păzea că vă... inund.* (SSin, 23). Ilustrăm specia cu trei parodii – după Alain Bosquet, Nichita Stănescu și Marin Sorescu – și cu o autoparodie, «Ciber-Pegas», din volumul «Academia Aricilandian*ă» de Ion Pachia Tatomirescu. Parodia* Note pentru un plural, *după poetul francez, Alain Bosquet, are drept motto un vers din textul parodiat, «Un chêne allait se souvenir»:* Un brontozaur era *gata să-și aducă aminte. / Un măgar se visa călare pe filosof, / între două căpițe egale, de iarbă. / Un ocean iubea o balenă albastră / mai tare de cât e voie să iubești. / Lavei sale temătoare, / vulcanul își povestea copilăria. / O mlaștină avea nenumărate inimi. / Pur și simplu, pe trotuar, / un castan foarte verde / nu accepta moartea în vreun chip. // Mai sensibili ca elicopterul prezidențial.* *Parodia «Cotiga» de Ion Pachia Tatomirescu, la «Quadriga» de N. Stănescu, poemă publicată în volumul «Dreptul la timp» (1965), are ca motto primele două și ultimele două ver-suri ale poeziei respective – «Șuieră o cvadrigă pe câmpia / secundelor mele. / (...) / aleargă-n afară, aleargă-n afară / și nu se mai văd.»; umorul fin provine din „discrepanța“ angajată – prin titlu – între latinescul* quadrigă, *din care, într-adevăr, a rezul-tat românescul apelativ* cotigă, *dar și din substituirea quadrigii de către*

„locomotiva cu aburi“: Șuieră o locomotivă cu aburi pe câmpia / secolelor mele. / Are mai mulți cai, are doi luptători. / Unul e cu ochii-n flăcări și-n cărbuni, altul / – ca Făt-Frumos – cu ochii în lacrima cerului. / Unul își ține inima înainte, în caii de fier, / altul și-o târăște peste pietrele colțurate, / în urme... / Unul strânge frâiele cu mâna din cap, / altul – tristețea, între măsele. / Unul e neclintit ca sârmele și ca țevile / prin care curg amintirile celuilalt. / Șuieră o cotigă pe câmpia / locomotivelor mele. / Are cai negri, are doi luptători. / Unul își ține viața în vulturi de fum, / altul își ține aburariul în roțile rostogolite – / și caii aleargă până când sparg cu boturile / ceasul meu „Poliot“, / aleargă-năuntru, aleargă-n afară – / și nu se mai zăresc decât șinele / pe care șuieră o altă locomotivă – / de data asta, electrică, încât / nu se mai văd cei doi luptători din front ... Parodierea poemului «Melcul» de Marin Sorescu atrage discret atenția asupra originalei ecuații poetice a firescului, care i-a adus genialului dacoromân-bulzeștean circuitul universal, din Japonia până-n Patagonia: Ieri, la scăpătatul / programului de la magazinul «Fier Lucrat», / mi-am cumpărat / un tirbușon / pentru extras idei / din dopurile de plută. // Azi-dimineață, / un melc / stătea pe tirbușon, / cu ochii în miere de mai, / cu coarnele-n piept, / privind fix în el / și izbindu-mă cu elicea-ntrebării: / « – Domnule, / cine ți-a dat stâng-dreptul, / de a-ți însuși licența / cochiliei mele...?». Autoparodia «Ciber-Pegas» de Ion Pachia Tatomirescu pare a fi un soi de „satiră duhului meu“, dar săgeata ironiei se fixează-n aporia lirismului: Am cal supersonic, de rasă, / face sărituri peste casă, / peste munți, peste nații, / peste rifturi, peste baobabi-constelații...! / Calul meu are părul alb, ochii roșii, / copitele lui emană raze infraroșii, / merge pe orizontală, pe verticală, / peste Pacific face doar o escală...! / Nu bea, nu mănâncă, e pașnic, / am, cum se zice, „cal strașnic...!“ / Poeții cu cai vă pot spune mai mult – / de-aceea-s dispus să-i ascult... / «Calu-mi cu aripile flintelor / galopează pe zidul cuvintelor – / amprentele copitelor pe consoane de fân, / chiar după taifun, aprinse rămân...»; / «Mă duce-n toate părțile, / știe singur unde sunt porțile – / c-a tot galopat prin urechea universală: / arta hipică-i o mare scofală...!» // «Eu n-am Ducipal – ar fi fost prea banal...! / Am Ciber-Pegas, dar de-ar fi și un cal...

▲ Pastel
(cf. fr. *pastel; cf.* it. *pastello*)

Pastelul este o specie a genului liric, punând accentul pe elementul psiho-apolinic-descriptiv, surprinzând, conturând, dinspre un eu transfigurat / transfigu-rator, „un tablou din realitatea imediată“, „priveliști“, „momente ale unui ano-timp“, aspecte ale nocturn-diurnului, ale registrelor floral-faunistice etc., într-o veritabilă „pictură în cuvinte“, inspirată de mirifica natură înconjurătoare a prota-gonistului.

Menționăm că termenul, în această accepțiune, s-a impus de la Vasile Alecsandri (1818 – 1890) încoace, fiind utilizat nu-mai în literatura română. În alte culturi, *pastelul* desemnează „o pictură bazată pe efectele de culoare ale unor creioane moi“. Ci-clul de «Pasteluri» de V. Alecsandri datează dintre anii 1868 și 1869 și au fost scrise la moșia / conacul de la Mircești, de pe Siret; aici se retrăsese încă din 1866, în semn de protest față de voința imperiilor europene din acel timp (Imperiul Otoman / Turc, Imperiul Austro-Ungar și Imperiul Țarist / Rus), ce a im-pus prietenului său, Alexandru Ioan Cuza, domnul / „regele“ Ro-mâniei, să abdice; tot atunci, imperiile au obligat popoarele de la Dunăre și din Peninsula Balcanică să fie conduse de regi străini, din familii germanice. Chiar dacă Vasile Alecsandri a înrădăcinat definitiv specia de *pastel* în literatura română, se cuvin mențio-nate și interesantele elemente de pastel întâlnite înaintea bardului de la Mircești, la Gh. Asachi, la Ion Heliade Rădulescu ș. a. După Alecsandri, specia a fost cultivată de George Coșbuc, au-torul unei serii de pasteluri surprinzând natura în dinamica / dinamismul ei. Au mai îmbogățit specia cu capodopere: Alexandru Macedonski, Ion Pillat, Vasile Voiculescu, A. E. Baconsky ș. a.

Titu Maiorescu, în 1872, în studiul «Direcția nouă în poe-zia și proza română», evidențiază că «Pastelurile sunt un șir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toa-te însuflețite de o simțire așa de curată și de puternică a natu-rii, scrise într-o limbă așa de frumoasă, încât au devenit, fără comparare, cea mai mare podoabă a lui Vasile Alecsandri, o po-doabă a literaturii române îndeobște». Într-adevăr, «Pastelurile» lui V. Alecsandri surprind cicluri de agreste germinații, hora ano-timpurilor, lucrările mirific-meteorologice, baletul cromatic al pri-măverilor / toamnelor de la Mircești etc. Unghiul contemplației este al *naturii statice*, fapt observat de numeroși critici și istorici lite-rari. Autorul „pastelizează“ din cadrul natural atât cât vede cu ochiul, până la orizont, fie din pridvorul conacului de la Mir-cești, fie de la fereastra conacului, fie de la «gura sobei». În te-matica *Pastelurilor* lui Vasile Alecsandri întâlnim evocarea iernii, a primăverii și a exploziilor vegetale; sunt cântate și atributele ve-rii și ale toamnei, în ceea ce au ele cel mai specific. Un pastel dedicat anotimpului „zăpezilor părelnic-eterne“ poartă chiar titlul «Iarna»: *Din văzduh cumplita iarnă cerne norii de zăpadă, / Lungi troiene călătoare adunate-n cer grămadă; / Fulgii sbor, plutesc în aer ca un roi de fluturi albi, / Răspândind fiori de gheață pe ai țării umeri dalbi. // Ziua ninge, noaptea ninge, dimineața ninge iară ! / Cu o zale argintie se îmbracă mândra țară...* O capodoperă a pastelurilor lui Alecsandri e «Me-zul iernei». Aici „trăznesc stejarii“ de ger – căci înghețul a cu-prins parcă întregul cosmos: *Stelele par înghețate, cerul pare oțelit, / Iar zăpada cristalină, pe câmpii strălucitoare, / Pare-un lan de diamanturi ce scârțâie sub picioare.* «Albe fumuri» se ridică în «văzduhul scânteios», ca niște coloane ale templului cosmic, sprijinind bolta cerului; în acest cosmos-templu, «luna își aprinde farul tainic de lumină» și pădurile devin imense catedrale,

«unde crivățul pătrunde, scoțând note-ngrozitoare». Tabloul se înviorează în final, unde se arată un lup ca o fantasmă alergând «după prada-i spăimântată». O altă capodoperă a «Pas-telurilor» lui Vasile Alecsandri, dar dedicată primăverii, este *Con-certul în luncă.* În acest pastel, Alecsandri surprinde cu neîntrecută măiestrie o paradă a florei în primăvară, cu dedițel, cu brândușe, cu bujori, cu viorele, toporași etc., dar și o paradă a păsăretului venit în luncă, să asculte „concertul“ privighetorii: *În a nopții liniștire, o divină melodie, / Ca suflarea unui geniu, printre frunzi alin adie, / Și tot crește mai sonoră, mai plăcută, mai frumoasă, / Pân' ce umple-ntreaga luncă de-o vibrare-armonioasă. // Gânditoare și tăcută, luna-n cale-i se oprește. / Sufletul cu voluptate în estaz adânc plutește, / Însă pare că aude prin a raiului cântare / Pe-ale îngerilor harpe lunecând mărgăritare. // E privighetoarea dulce, care spune, în uimire, / Tainele inimii sale, visul ei de fericire... / Lumea-ntreagă stă pătrunsă de-al ei cântec fără nume; / Macul singur, roș la față, doarme dus pe ceea lume !* În pastelul «Malul Siretului», Vasile Alecsandri creionează un tablou minunat de natură, din Valea Siretului, desigur, de la moșia-i de la Mir-cești. „Aburii nopții“ sunt comparați cu niște fantasme plutind deasupra luncii Siretului. Ramurile sălciilor și ale plopilor de pe malul Siretului despică „fantasmele de aburi“, pierind deasupra luncii: *Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur / Ce în raza dimineții mișcă solzii lui de aur*. Eroul liric al pastelului «Malul Siretului» contemplă de pe țărmul verde curgerea râului din faptul zilei; observă «vălurelele de pe prundișul lunecos», cum Siretul «adoarme la bulboace, să-pând malul năsipos». Peisajul e înviorat de o mreană care sare în aer «după-o viespe spirintioară». Rațele sălbatice bat apa întu-necată a Siretului «ca un nour trecător». Este prilej pentru eroul liric de a medita – în spiritul lui Horațiu – asupra scurgerii ire-versibile a timpului, sau în maniera lui Heraclid (privind *panta rhéi*): *Și gândirea mea furată se tot duce-ncet la vale / Cu cel râu care-n veci curge, far-a se opri din cale. / Lunca-n giuru-*

mi clocotește; o șopârlă de smarald / Cată țintă, lung la mine, părăsind nisipul cald. Tot din peisajul mirific al lumii Siretului se inspiră Va-sile Alecsandri și în pastelul «Balta». Aici se reține imaginea u-nei bălți într-un val de aburi, așteptându-și «mirele luminos»; cerul își înroșește zarea, vrăbiile își deșteaptă corurile și se în-dreaptă spre șirele de grâu netreierat; apoi balta clocotește de viață într-un «concert asurzitor», nori de rațe se înalță din o-chiurile bălții și, din stuf, se ivește vânătorul într-o luntre. În fața vânătorului se deschide o faună bogată: șerpi lungi încolă-cindu-se pe tijele de la florile de nufăr, rațele ascunzându-se după trestii, nagâții țipând, lișițele scufundându-se, bâtlanul pă-șind încet pe mal. Luntrea este de arme plină, «răspândind fiori de moarte», dar bâtlanul se arată liniștit pe țărm, de vreme ce spune: «Nu-i peirea lumei... vânătorul e poet». Dar Alecsandri realizează admirabile pasteluri și pentru anumite momente ale dienocului, cum, de pildă, pastelul «Noaptea». În acest pastel, Alecsandri creează tabloul unei nopți de primăvară, «liniștită, răcoroasă, / ca-ntr-un suflet cu durere o gândire mângâioasă»; ce-rul dispare sub insulele norilor, meteoriții se scutură spre poalele celeste; în depărtare, pe un deal, apare un foc de semnalizare comparat cu «un ochi roș de balaur care-adoarme și clipește». Eroul liric bănuiește că ar fi «păstori în șezătoare», în jurul fo-cului, sau «vro tabără» cu căruțași, ori un «rond de tricolici». Privirea contemplativă nocturnă a eroului liric trece de la deal la munte, unde «un lung bucium se aude» ca o amintire din «tim-puri negre, crude»: *Când din culme-n culme, noaptea buciumele răsunau / Și la lupte sângeroase pe români îi deșteptau.*

▲ Patrologie

(cf. fr. *patrologie* < lat. *pater,* „părinte“ + gr. *logos,* „știință“)

Patrologia – sau *patristica* – este o disciplină care are în obiectivul cerce-tării viața și scrierile Sfinților Părinți, viața și operele scriitorilor bisericești din primele opt veacuri ale erei noastre, doctrina lor teologico-filosofică.

Intrarea în circuit a termenului, în accepțiunea de mai sus, se datorează secolului al XVII-lea; mai exact spus, pentru prima dată, în anul 1653, *Patrologia* apare ca titlu al lucrării teologului luteran Johannes Gerhardt. Ca *istorie a vechii literaturi creștine / bisericești,* patrologia are în „prim-planul“ / „panoul central“ de cercetare, cuprinsul doctrinal-teologic; și *studiază viața Sfinților Părinți, a scriitorilor bisericești,* pentru puterea exemplară a vieților respective «în luptele doctri-nale, în fenomenele literare, în fixarea datei apariției operelor respective, în folosul real pe care frumusețea ei morală, înălțimea ei spirituală și stilul ei social îl oferă contempranilor și celor ur-mători» (CPatr, 7); și *critic cercetează scrierile Sfinților Părinți, „fond și formă“,* căci, în cea mai mare parte, acestea se constituie în «tezaurul scump al Sfintei Tradiții și sunt izvorul nesecat al teologiei creștine post-patristice; ele sunt expresia frământărilor doctrinale și a luptelor Ortodoxiei cu marile curente eretice, expresia evenimentelor istorice și sociale ale timpului, cum și a râvnei după îmbunătățire și de-săvârșire» *(ibid.)*; și *analizează învățătura Sfinților Părinți și a scriitorilor bisericești*, învățătură care, «împreună ce cea a Sfintelor Scripturi, a Sinoa-delor Ecumenice, a mărturisirilor de credință și a cărților de ritu-al, este normativă pentru credința noastră» (CPatr, 8); și *abordează și „măiestria artistică“, aspectele estetic-teoretic-literare ale scrierilor* Sfinților Părinți; și *se ocupă totodată și de «producțiile literare păgâne anticreștine, eretice și gnostice», neputând «ignora – fără mare pagubă – aceste producții literare*; ca expresie literară a uni-tății organice a întregii vieți spirituale creștine din

primele opt veacuri, *Patrologia* trebuie să cuprindă nu numai produsele directe ale spiritului creștin, ci și pe cele care tratează despre acest spi-rit, mai ales dacă ele au fost provocate de acesta.» (CPatr, 9). În ceea ce privește sinonimia dintre patrologie și patristică, Ioan G. Coman subliniază: «Numele *Patrologiei* e însoțit uneori de acela al *Patristicii*. Numele de „Patristică“ a avut o întrebuințare ambiguă în secolul al XIX-lea. El apare când ca sinonim al termenului și ideii de *Patrologie,* când ca deosebindu-se de acesta și având înțe-lesul de tratare dezvoltată a învățăturii Părinților. Acest din ur-mă înțeles era și este justificat, întrucât el derivă, istoricește, din expresia *Theologia patristica*. În timpul nostru se menține încă demarca-ția între *Patrologie* și *Patristică,* după cum se pune accentul pe viața și operele părinților sau pe ideile lor. *Patrologia* și *Patristica* formează un singur tot. Păstrarea termenului de *Patristică* alături de cel de *Patrologie* nu reprezintă deci nici un inconvenient.».*(ibid.). Patrologia / Patristica* are trei epoci fundamentale: (1) *perioada scriitorilor-martiri, din orizontul anului* 92 d. H. până în orizontul anului 313, înregis-trând „culminația“ prin operele lui Tertulian (160 – 240) și Origen (aprox. 185 – 255); (2) *perioada de aur,* dintre anii 314 (pri-mul an de la Edictul Milanez al împăratului dacoromân Con-stantin cel Mare) și 451 (anul Sinodului de la Calcedon), înre-gistrând culminația prin operele Sfântului Chiril al Alexandriei, Sfântului Chiril al Ierusalimului, Sfântului Vasile cel Mare, Sfântului Ioan Gură de Aur, Sfântului Efrem Sirul, Sfântului dacoromân Niceta Remesianu, Sfântului Dacoromân Teotim I, Sfântului Dacoromân Ioan Cassian ș. a.; (3) *epoca postcassiană* (452 – 749), având ca străluciți reprezentanți în Leonțiu de Bizanț, Sfântul Maxim Mărturisitorul, Sfântul Ioan Scărariul, Roman Melodul,

Boețiu, Grigorie cel Mare, Martin de Bracara / Braga (dacoromân-pannonic), Isidor de Sevilla ș. a.

▲ Peon
(cf. fr. *péon*)

Peonul este piciorul metric antic-solemn, alcătuindu-și unitatea prozodică din patru silabe.

(v. *infra* – ritm)

▲ Perioadă
(cf. fr. *période*)

Ca figură retorică / stilistică, *perioada* se alcătuiește dintr-o frază polimem-bră, cu armonizarea datorându-se propozițiilor „ivite“ simetric, iar pe macroni-velurile textului, din dispunerea tot simetrică a „nucleelor epico-lirice“ etc.

Un „maestru“ al perioadelor copulative, „tip-cobiliță“, este C. Hogaș: «Împinsei și azvârlii în toate părțile și din toate pu-terile, cu mâinile și picioarele, coji de ouă, coji de mere, ciolane de pui; ba, cu o îndemânare căpătată de copil, mi se pare că trimisei, cu vârful ciubotei, tocmai în mijlocul Bistriței, vreo două prăjituri și vreo câteva pâinișoare pentru peștii care, din fundul apei, holbau, poate flămânzi, ochii la mine...».

▲ ● Personaj (literar)
(cf. fr. *personnage* < lat. *persona,* „mască de teatru“ / „rol“)

Personajul literar desemnează o entitate, un erou, ori un non-erou (ca în literatura absurdului, paradoxismului etc.) – ființă sau obiect (casa, biblioteca, orașul, chiar „o absență“ de erou ce se reconstituie din revolta / reacția semnifi-cantului împotriva semnificatului și a spațiului epic etc.) – dintr-o creație aflată sub pecetea artei cuvântului, în care se reflectă – dinspre / din autor –

procesul profund al obiectivării, într-o interioară / exterioară logică guvernatoare a mani-festărilor, a acțiunilor sale și ale semenilor săi.

Nenumărate sunt accepțiile / interpretările date termenului de *personaj* încă din antichitate, când *eroul* era considerat rod al „hierogamiei“ dintre o zeitate și o ființă umană. Platon și Aristo-tel au observat mai întâi că personajul este «rezultatul unui pro-ces de obiectivare a creatorului, că el are o independență a lui și o logică internă care-i guvernează manifestările» (DTL, 329). În clasi-cism, personajul se identifică în caracter (psihologie statică, tipi-zare, raționalitate, „qualité maîtresse“: *avarul, bigotul, încornoratul, mizantropul* ș. a. m. d.). Romanticii depășesc schematismul clasicismului, ope-rând în realizarea personajului cu proiectarea la antipozi: bun – rău, frumos – urât / grotesc etc. Realismul surprinde personajul în metamorfozele sale veridice, într-o bogăție a trăirilor interioare; «E. M. Forster socotește că „homo fictus“ (omul imaginat) al li-teraturii se manifestă prin două categorii fundamentale: *personaje plate* și *personaje rotunde* („Testul unui personaj rotund este capacitatea lui de a surprinde într-un mod convingător. Dacă nu ne sur-prinde niciodată, atunci avem de-a face cu un personaj plat. Da-că nu ne convinge, atunci e un simplu personaj plat care pre-tinde că e rotund.“ – *Aspecte ale romanului*); promotorii *noului roman* au teoretizat, după Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, pulverizarea personajului în stări de conștiință, manifestări de comportament etc.» *(ibid.)*. În funcție de rolul său în compoziție, personajul literar poate fi: *principal*, ori *secundar / episodic;* privit dinspre etică / morală, poate fi: *pozitiv, sau negativ;* raportat la realitate, personajul literar poate fi: *alegoric, fantastic, istoric, legendar* etc.

▲ Personificare
(din infinitivul lung al verbului *a personifica*)

Personificarea este o figură de stil metaforizantă, care constă într-un „transfer“ de însușiri de la animate inteligente / cuvântătoare, la necuvântătoare, sau la neanimate, ori chiar la elemente abstracte, cu condiția de a produce catharsis.

Personificarea este frecvent întâlnită în folclorul literar ro-mânesc: *Primăvară, mama noastră, / suflă bruma de pe coastă... ; Bulgăre de aur / Cu coarne de taur.* («*Luna nouă*» – TPp, I, 204); *Ler-oi Leo, / Cerbul codrului / Ș-al Mușcelului / Sta / Și se-ngâmfa / Și se lăuda / (...) / Sta / Și se oprea, / Din gură zicea / Și se blestema: – Cornițele mele, / Crăci și rămurele. / Fiindcă m-ați oprit / În codru-nfrunzit, / Voi să vă tot faceți / Cornuri de băieți, / Buciume frumoase / De cântări duioase...* (*ibid.,* p. 47). În fabule, per-sonificarea ia proporțiile alegoriei. Personificarea a evoluat de la un curent literar la altul, putându-se vorbi de o *personificare ilu-minist-clasicistă:* «Dicolea balta dă vin te îmbie, / Iară căuș, pă-har sau urcior, / Zăcând afli îndată lângă tine, / Oricând chie-ful dă băut îți vine.» (*Țiganiada* de Ion Budai-Deleanu); *de o per-sonificare romantică:* «Este ceasul nălucirei: un mormânt se dez-vălește, / O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc... / Iese... vine către țărmuri... stă... în preajma ei privește... / Râul înapoi se trage... Munții vârful își clătesc.» (*Umbra lui Mircea. La Cozia* de Gri-gore Alexandrescu); «Iată vin pe rând, părechе, și pătrund cole-n poiană / *Bujorelul* vioi, rumen, cu 'nălțuța *odoleană, / Frățiori* și *romănițe* care se ațin la drumuri, / *Clopoței* și *măzărele* îmbă-tate de parfumuri. // Iată frageda *sulcină, stelișoare*, blânde *nal-be*, / Urmărind pe *busuiocul* iubitor de sânuri albe.» (*Concertul în luncă* de Vasile Alecsandri); «– Codrule cu râuri line, / Vreme tre-ce, vreme vine, / Tu din tânăr precum ești / Tot mereu întine-rești. // – Ce mi-i vremea,

când de veacuri / Stele-mi scânteie pe lacuri, / că de-i vremea rea sau bună, / Vântu-mi bate, frun-za-mi sună; / Și de-i vremea bună, rea, / Mie-mi curge Dună-rea.» (*Revedere* de Mihai Eminescu); *de o personificare parnasiană:* «Pe sub amurgu-ntristător, / Curg vălmășaguri de suspine, / Și-n marea noapte care vine / Duioase-și pleacă fruntea lor – / E vremea rozelor ce mor...» (*Rondelul rozelor ce mor* de Alexandru Macedonski); *de o personificare simbolistă:* «Cu pene albe, pene negre, / O pasăre cu glas amar / Străbate parcul secular... / Cu pene albe, pene negre.» (*Decor* de George Bacovia); *de o personi-ficare realistă:* «Au murit și numărul din poartă / Și clopotul și lacătul și cheia. / S-ar putea să fie Cine-știe-Cine... / Care n-a mai fost și care vine / Și se uită prin întuneric la mine / Și-mi vede cugetele toate.» (*Duhovnicească* de Tudor Arghezi); *de o perso-nificare expresionistă:* «Stă în codru fără slavă / mare pasăre bolnavă. // 'Naltă stă sub cerul mic / și n-o vindecă nimic, // numai rouă dac-ar bea / cu cenușă, scrum de stea. // Se tot ui-tă-n sus bolnavă / la cea stea peste dumbravă.» (*Stă în codru fără slavă* de Lucian Blaga); *de o personificare paradoxistă:* «Ea era fru-moasă ca umbra unei idei – / a piele de copil mirosea spinarea ei, / a piatră proaspăt spartă, / a strigăt dintr-o limbă moartă. // Ea nu avea greutate, ca respirarea. / Râzândă și plângândă cu lacrimi mari / era sărată ca sarea / slăvită la ospețe de bar-bari. // Ea era frumoasă ca umbra unui gând. / Între ape, nu-mai ea era pământ.» (*Evocare* de Nichita Stănescu); «Curcubeul de nord / trece prin casa mea, / despletindu-se...» (*Thanatica lămurire a pă-rului* de Ion Pachia Tatomirescu); «Pe-al aramei câmp, // cu bas-ma de brumă / umblă tufănica...» (*Toamnă* de Ion Pachia Tatomi-rescu); «Șapte mii de oase / saltă fioroase, // jos,

în câmp fru-mos...!» (*Joc de foc pe aur* de Ion Pachia Tatomirescu) etc.

▲ ● Perspectivă narativă

Perspectiva narativă / epică desemnează – cu privire la speciile din sfera epicului: basm, povestire, nuvelă, roman etc. – un mod propriu de a imagina / „construi“ existența ca pe o „succesiune ordonată“ de evenimente, ca pe o de-venire pe care narațiunea o face sesizabilă.

▲ Picior metric

Piciorul metric este grupul de silabe, accentuate și neaccentuate (după dife-rite scheme prozodice), constituindu-se într-o micro-unitate ritmică, într-un micro-perioadă ce conduce la catharsis.

(v. *infra* – ritm)

▲ Pleonasm / pleonasmită

(cf. fr. *pléonasme* / valahicul *pleonasm* + suf. *-ită*)

Pleonasmul este o greșeală de exprimare – „motivată“ de graba, igno-ranța, neglijența unui vorbitor și mai puțin de dorința persuasivă a acestuia vizavi de o idee / imagine –, constând în utilizarea – „alăturată“, ori nu – a două cu-vinte / „construcții“ cu același înțeles, de regulă, un element neologic și un ele-ment autohton, în aceeași unitate sintactică.

Adevărata lucrare a unei limbi se face în sensul creării de „cristale de comunicare“. Pleonasmita, ca „maladie“ a textului / „oralo-textului“, aparține epocilor de puternică înrâurire / influ-ență, de pătrundere „în avalanșă“ a barbarismelor, a „pseudo-neo-logismelor“, dintr-o „limbă imperială / expansivă“ într-o „limbă-ce-

nușărească", într-o limbă aflată ca și „sub ocupație", datorită unor vorbitori „cosmopoliți", ori datorită „pseudo-toleranței" unui popor cu conștiința națională „bruiată", uitând prea ușor adevărul că *tă-ria, liantul unei națiuni se află în calitatea de diamant a limbii de neam.* În pelasgo-thra-co-daca / valaha (dacoromâna) noastră cea de toate zilele, una dintre cele mai vechi limbi ale Europei, dacă nu chiar cea mai veche, există și pleonasme ce persistă de-aproape două milenii, din vremea „avalanșelor imperiale" trimise de Roma peste pulberile / cenușile capitalei Daciei, Sarmizegetusa, din august 106 d. H. mai încoace: *bâr(ă) oiță, moș bătrân, murgul meu căluț...* etc. Primul pleonasm, *bâr(ă) oiță,* „s-a conservat" în cîntecul-horă-de-copii / elevi de grădi-nițe / școli primare de la sate: Bâr-oiță, *din poiană, / că te iau lupii la goană...* (folclor dacoromânesc). Pleonasmul constă în „îmbrățișarea" terme-nului „adus de la Roma", *oaie* < *ovis*, dintr-o arie laterală, cu au-tohtonul, cu pelasgo-thraco-dacicul, *bâr(ă),* desemnând același blând patruped preferat de lupi. Gr. Brâncuș relevă statutul pelasgo-thraco-dacic al termenului *bâr / bâră,* într-o bogată constelație, cum au numai cuvintele foarte vechi dintr-o limbă: *bără, bâr !, bârâi, bârâiac* („miel") etc., ori în onomastică / toponimie: *Bărac, Bără, Bărăști, Bărilă* (Dimitrie *Bărilă* Dosoftei), *Băroaie, Bâră, Bârcă* etc. (cf. BVoc, 42 sq.), la care se adaugă oltenismul-de-centru, *bârâce / bârâcie (< pelasg. *baracia / *barassia),* desemnând „scobitură (de o jumătate de metru) cu izvor / apă servind ca adăpătoare de oi", *Bârca* – toponim doljean etc. Al doilea pleonasm se întâlnește în cântecul: *– Spune, spune,* moș bătrân, */ spune, caii când se fură...? / – Noaptea, pe fulgerătură...!* (folclor dacoromânesc); aici este vorba despre pelasgo-thraco-dacicul **mosua* („vieux, vieil-lard", „bunic, stămoș, străbun, unchi") > *moș,* „bătrân" (cf.

REtn, 360 / BVoc, 100 sq.), termen ce se îngemănează – „în of-târziu de crâșmă“ – cu latinescul *veterãnus > bătrân,* desemnând soldatul „lăsat la vatră“ de Roma, după douăzeci și cinci de ani de serviciu militar, bine răsplătit, stabilit „cu misiune“, în Dacia, cu moșie, cu familie, cu bunăstare etc., dar și cu „deschiderea de suflet“ către mai vârst-nicii autohtoni, către dacii crescători de strașnici cai de rasă / război...; firește, după alte ciocniri de pahare de horincă, urma cântecul cu celălalt pleonasm *murgul* (< pelasg. **murgua*, „cal“ – cf. REtn, 362 sq. / BVoc, 102 sq.)... *căluțul* (< lat. *caballus*, „cal de poveri“): Murgule-căluț *frumos, / Nu-mi lăsa sufletul jos, / Du-mă-n cer, la Dumnezeu, / Murgule, murguțul meu…* (folclor dacoromânesc-arhaic). În perioada de puternică înrâurire franceză asupra limbii valahe / dacoromâne, chiar și în România anilor de socialism, după lichidarea analfabetismului și chiar după ani buni de la obligativitatea învățământului de zece clase (sau „treapta I liceală“), se mai auzeau pleonasme ca: *avansați (< fr. avancer, „a înainta“) înainte !* (specific limbajului taxatoarelor de tramvai, auto-buz, troleibuz etc., dintre anii 1950 – 1970), *a-și aduce aportul* (cf. fr. *apport, „ceea ce aduci tu“, „contribuția ta“ / contribution* >) / *contribuția* (frecvent la ședințomanii din comunism), *scurtă alocuțiune* (< fr. *allocution*, „cuvântare scurtă“) etc. În ultimele două decenii ale seco-lului al XX-lea și în acest prim deceniu al mileniului al III-lea, „avalanșa de anglo-americanisme“, de „pseudo-neologisme“ provenite din engleză, antrenează și o serie de pleonasme ale anotimpului: *summit-ul la vârf* (engl. *summit* / fr. *sommet*, „culme, vârf, pisc“; deși se poate spune: *summitul americano-rus* / „întâlnirea președinților S. U. A. și Rusiei“), *conducere managerială* (*management*, „știința conducerii / organizării întreprinderilor“), *spectaculos show* (*show*, „spectacol“), *persoanele VIP (Very Important Person)* etc. Lăsând la o

parte clasificarea ple-onasmelor – semantice, etimologice și de derivare –, ne îngăduim să „fixăm“ avalanșa lor „de azi“: (1) a (se) sui sus, a înfăptui (epocale) realizări..., a îngheța de frig, a înmănunchea un buchet, a aduce la același numitor comun, a agoniza între viață și moarte, a coborî în jos, a coexista laolată, a compătimi împreună, a conlucra amândoi împreună, a epuiza până la secătuire, a escalada un zid, a evoca o amintire, a extermina în masă, a extermina și a masacra, a felicita-o pe mama, a ieși afară, a intra înăuntru, a localiza unde are loc, a lucra la ... elaborarea..., a monologa într-un solilocviu, a nu se înțelege pe sine, a orbecăi pe bâjbâite, a preambala dinainte, a prefera mai bine, a preselecta în prealabil, a schița sumar, a schimba pulsul satului și a-i modifica ritmul..., a scruta cu atenție, a se înfățișa în fața..., a se axa în jurul, a se circumscrie perimetrului, a se mărgini / rezuma... la atât..., a se menține mai departe, a se sinucide, a spune el cine cunoaște..., a sublinia relevant, a traversa dincolo, a urca în sus, a urma în continuare, a veni ea mama, a-și însuși pentru sine, a-și avea proveniența și originea, a-și face autobiografia, a-și reproșa sieși, afluență așa de numeroasă, a-i trimite o sumă de bani cui așteaptă...,a-l ști bine pe al nostru, a-l vedea pe colegul, alegeri electorale, am auzit cu urechile mele, am văzut cu ochii mei, anost...plicticos, atelier de șepcărie, atelier de blănărie, atelier de cizmărie, atelier de spălătorie, Banca Bancorex, bordul de conducere, caligrafie frumoasă, ce ți-e scris ți-e scris, cel mai optim, cel mai supra, ceremonie solemnă, cererea... (fusese) solicitată..., chiar el însuși în persoană, chiar tu însuți în original ?, Compania Peco, confirmă și aprobă, continuă să fie menținută..., continuitate neîntreruptă, dar însă..., darnic și generos, despăgubirea pagubelor, din nou iarăși, dragoste și afecțiune, dună de nisip, e în stare a fi capabil..., edilii orașului, eventualitate imprevizibilă, exemplu pilduitor, exigențele cerute..., false aparențe, firesc și natural, flash-uri informative, foarte anterior, foarte exterior, foarte extrem, foarte infim, foarte interior, foarte major, foarte maxim, foarte minim, foarte optim, foarte posterior, foarte vast, fond de bază, general...pe toate fronturile..., geniu mare, happy-end fericit, hit de mare succes, interacțiune reciprocă, irascibilitate nervoasă, ironic și zeflemitor, înalți prelați bisericești, întâiași dată pentru prima oară, madama mea, mai gravidă..., mai inferior, mai pătrat, mai perfect, mai superior, marii magnați, marii mamuți (privatizați), mijloace mass-

media, mimica feței, monșerul meu, muncă laborioasă, nativi născuți, nemijlocit (se află) în mijlocul (evenimentelor), nouă reîntâlnire, nul și neavenit, nume patronimic, obstacol care împiedică, organizația NATO (North Atlantic Treaty Organisation), originii și provenienței, ornată cu podoabe, pedeapsă penală, pesimism deznădăjduit, podvada e podvadă, meremetu-i meremet, portiță / scenetă mică, potențial transportabili, principalele priorități, prognoze pentru viitor, protagonist principal, rapidă (depistare) promptă, rețeaua Internet, reactivarea activității, recunoștința și gratitudinea, repere centrale / principale, revendicări solicitate, sentimente sufletești, stiksuri – dropsuri – chipsuri (singular: stik- / drop- / chip- + desinența engl. -s / plural + des. valah. -uri), stindarde și steaguri, sumă de o mie..., susceptibili selecționabili, șerpuitoare serpentine, și ețetera / ettetera / etcetera, june tânăr, țigară de tutun, un număr de trei..., un procent de zece la sută, variațiuni diferite, veșnicie eternă, vecinătate (bună cu țările) vecine..., (155) vestigiile trecutului etc. Unele pleonasme dispar o dată cu înlăturarea realităților ce le-au generat, dar mai ales datorită bunelor școli dintr-o societa-te; de pildă, dispariția pleonasmului *avansați înainte !* din limbajul ta-xatoarelor de tramvai, autobuz etc., în orizontul anului 1970, se datorează nu numai „unei mai bune școlirii“, ci și eliminării pos-tului respectiv – de prin 1980 încoace –, de când au fost insta-late compostoare pe mai toate mijloacele de transport în comun, impunându-se regimul „autotaxării“.

▲ Poem

(lat. *poema; cf.* fr. *poème,* „poezie lungă“)

Poemul este o specie epico-lirică, desemnând acele plăsmuiri poetice în curgere liber-eseistică, dinspre o voce auctorial-naratologică, ori de erou excep-țional, ce ilustrează incandescența unei rațiuni umane / „superumane”, din avan-garda cunoașterii, mereu în conflict cu condiția umană, mereu izbindu-se de limite tragic-existențiale etc.

Poemul / poema este rodul răzvrătirii romantice din secolul al XIX-lea, „în numele libertății de creație“.

Poemul eroic evocă fapte istorice fundamentale din istoria unui popor, sub conducerea unui erou excepțional (cf. V. Alecsandri, *Dumbrava Roșie;* N. Stănescu, *Mutarea în lup* etc.).

Micropoemul este un poem foarte scurt, turnat, fie într-o for-mă fixă: de *haiku* (din 17 silabe, în trei stihuri, cu măsura 5-7-5 – v. supra), de *trisalm* (tot din 17 silabe, dar dispuse după schema: 6–6–5, sau: 6–5–6 / 5-6-6: «Fusta de piatră / a zeiței nopții // oprește deșertul...» – *Piramida lui Cheops* de Ion Pachia Tatomirescu; v. TDum, 40 sqq.), de *salm* (cea mai scurtă formă fixă de poezie – *infra* –, constând într-un distih însumând numai 6 silabe, versul prim fiind „un troheu“ și versul secund alcătuindu-se din „doi trohei“: «E-albă / ca o nalbă» – *Mireasă* de Ion Pachia Tatomirescu; sau: «Dorul / trage norul...»; «Fluturi / ard pe scuturi»; «Luna / mișcă pruna»; «Marea / scuipă sarea» etc. – TSal, 10, 43, 51, 60), fie con-stituindu-se *dintr-un singur vers* («Un singur nai, dar câte ecouri în păduri.» – *Poemul într-un vers* de Ion Pillat).

Poemul în proză are „substanță lirică“ turnată în cele mai inte-resante structuri verslibriste, în «forma unor proze scurte» (DTL, 336): Baudelaire *(Petits poèmes en prose / Mici poeme în proză),* Rimbaud *(Les illuminations / Iluminările)*, A. Russo *(Cântarea României),* Adrian Maniu *(Figuri de ceară),* G. Bacovia *(Bucăți de noapte)* ș. a.

În „decaedrul de aur“ al poemului românesc, se evidențiază: «Dumbrava Roșie» de Vasile Alecsandri, «Complotul bubei» de Bogdan Petriceicu-Hasdeu, «Luceafărul» de Mihai Eminescu, «Noaptea de decemvrie» de Alexandru Macedonski, «Oltul» de Octavian Goga, «Duhovnicească» de Tudor Arghezi, «Surâsul Hi-roshimei» de Eugen Jebeleanu, «Omul Fantă» de Nichita Stă-nescu, «Shakespeare» de Marin

Sorescu și «Noul Turn Babel» de Ion Pachia Tatomirescu (*holopoem* remarcat, în revista bucureș-teană «Luceafărul», încă din 18 martie 1967, de criticul literar Vl. Streinu, aflat în imposibilitatea de a cita vreun vers din acesta, la vremea respectivă, căci *Noul Turn Babel* nu surprindea altceva decât construcția / expansiunea „absurd-universală“ a co-munismului și cenzura ar fi barat „definitiv“ căile tânărului poet de atunci: «Imaginea arbitrară, dar uneori și revelatoare, rotația timpilor și a spațiilor într-un vălmășag obscur, deși pe alocurea constelat, propulsia lirică neobosită, având totuși ca punct de gravitație din nou pământul dacic, sunt de asemenea de reținut din *Noul Turn Babel*. De data aceasta, o lume de meșteri-sche-lete, zidari, dulgheri și salahori, nesupravegheați de nici un arhi-tect, construiesc turnul, care e poate al unei sublime absurdități. În amândouă poemele, gestul liric larg, expresia vociferantă și haotismul impresiilor par să provină din declamația super-hugo-liană a lui Lautréamont, după cum, de la noi, Constant Tone-garu este prezent în ton, în fantasticitatea reprezentărilor și în recurența apostrofei.» – SPcl, IV, 91 sq.; s. n.; celălalt poem la care se referă criticul este *Destinații confidențiale* – v. *supra* – holopoem / *infra* – titlu).

▲ ● Poezie

(lat. *poesis*; cf. fr. *poésie*)

Poezia este „un fruct“ al Logosului prin care sufletul capătă grai / gând la punerea veșmântului emoției de mireasă a cugetării, ori de mire al intelectului ajuns în orizontul cunoașterii metaforice, sau la prinderea în cosmica horă / muzică a sferelor.

Toate definițiile Poeziei – trecute, prezente și viitoare – „sunt incomplete“. Și a noastră, se subînțelege. Fiecare poet are definiția / definițiile lui (de la o zi la alta,

de la o vârstă la alta); teoreticienii, istoricii / criticii literari au de asemenea defi-nițiile lor, dar ca poeții, zilnic, nu. Toate sunt frumoase, admi-rabile, „cub de cristal cu colțul știrb“, tocmai pentru că le carac-terizează imperfecțiunea. Din sutele de mii de definiții ale poe-ziei, se cuvine să mai spicuim – de prin dicționare și tratate – măcar trei-patru. (1) *«Artă a limbajului care exprimă sau sugerează o emoție, un sentiment, o idee, prin ritm, armonie și imagine;* (...) ...conceptul poeziei ca *mimesis*, ca reprezentare, este dominant în textele de poetică și retorică din antichitatea greacă și latină, din *Renaștere*, din *clasicismul* secolului al XVII-lea, până în secolul al XVIII-lea. Distincția dintre *poezie* și *proză* are în bază prezența regulilor impuse poeziei. Spre deose-bire de proză, considerată mai liberă de norme compoziționale, *poezia este expresia subiectivității supuse regulilor ritmice, metrice și muzicale*. Clasificarea antică presupunea de asemenea și o *organizare ierarhică a poeziei epice, dra-matice, lirice*. Aristotel, diferențiindu-se de concepția platonică asupra poeziei, exprimată în *Republica,* insistă asupra termenului filosofic și gnoseologic de „imitație“ prin artă și stabilește *o altă subîmpărțire a poe-ziei: tragedie, comedie, epopee*. Începând cu *preromantismul* și *romantismul* și culminând cu *simbolismul* se formează, opus ideii de *mimesis.* un alt concept de poezie: *poezia ca expresie a individualității creatoare, esența ei fiind identificată în categoria de liric*.» (DTL, 338 sq.; s. n.); (2) filosoful, esteticianul și poetul Eugeniu Speranția certifică faptul că: «...*poezia în general și fiecare poezie în parte reprezintă un precipitat al vieții noastre interioare, cu atât mai autentic și deci cu atât mai sincer, cu cât e mai spontan*. (...) Oricât de autentic și valabil ar fi conținutul unei poezii ca emisiune a vieții interioare a poe-tului, nu vom putea niciodată să facem abstracție de inserțiunea, de infiltrația unui incalculabil aport de proveniență socială. A emis odinioară, la

sfârșitul secolului al XVII-lea, filosoful *John Locke* adagiul senzualismului extremist: „Nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensibus“ / „Nu e nimic în gândire care să nu fi fost mai întâi în simțuri“, iar *Leibnitz,* la scutrtă vreme după el, i-a adăugat un amendament: „nisi intellectus ipse“ / „a-fară de gândirea însăși“, referindu-se la înseși condițiile intime ale activităților intelectuale.» (SpPoe, 166 sq.; s. n.); (3) George Călinescu ne încredințează că «oricât de încântătoare ar fi aceste concep-țiuni despre artă și poezie, e lesne de înțeles că Absolutul, pro-totipii, Frumusețea eternă nu lămuresc nimic. Sunt definiții care vor să fie mai apropiate de preocupările Esteticei cum e aceea a abatelui Brémond care în fond este tot speculativă, dar de nuan-ță mistică. *Poezia e o pregătire la rugăciune, e o experiență mistică nedesăvârșită, utilă întrucât exaltă spiritul pentru adevărata devoțiune.* (...) Croce vede în artă o acti-vitate teoretică specială. Viața noastră practică, adică sentimentul, devine cu ajutorul imaginii obiect de cunoaștere. Arta este doar o expresie, o descărcare, deci catharsis, a sentimentului.» (CPes, 19; s. n.); (4) Benedetto Croce, în celebra sa lucrare, *La Poesia – introduzione alla critica e storia della Poesia e della letteratura / Poezia – introducere în critica și istoria poeziei și a literaturii* (la care se referă și G. Călinescu – *supra*), ne asigură că *ex-presia poetică,* spre deosebire de sentiment, *este «o teoreză, o cunoaștere*; prin chiar acest fapt, în timp ce sentimentul aderă la particular și, oricât de înaltă și de nobilă i-ar fi sorgintea, se desfășoară în mod necesar în unilateralitatea pasiunii, în antinomia bine-rău și în anxietatea bucuriei și a suferinței – *poezia leagă* iarăși *particularul de universal, primește în ea, depășindu-le deopotrivă, durerea și plăcerea, înălțând mai presus de ciocnirea părților viziunea unității părților în întreg, mai presus de conflict armonia, mai presus de îngustimea finitului întinderile infinitului; această pecete de universalitate și totalitate este caracteristica* ei...; (...) și fiindcă, asemeni oricărui alt mod

formativ, poezia nu devine fapt fără o luptă lăuntrică a spiritului – în cazul de față fără lupta cu sentimentul care, oferindu-i materia, îi opune totodată greutatea și obstacolul materiei – victoria prin care materia rebelă se convertește în imagine poartă însemnul se-ninătății câștigate, unde mai vibrează încă emoția, ca o lacrimă într-al înseninării surâs și al noului sentiment catartic care este bucuria frumuseții; (...) pentru ca universalitatea, caracterul divin și cosmicitatea – care sunt atributele poeziei – să nu fie însă răstălmăcite și materializate prin restrângerea exclusivă la un anume tip de poezie sau pentru ca, mai rău încă, să nu fie fo-losite ca program al unei poezii care ar trebui neapărat prac-ticată și al unei școli dedicate acestui scop (...), este bine să tra-ducem aceste cuvinte prin altele care se pretează mai puțin unui asemenea echivoc; vom spune deci că universalitatea, precum și diferitele ei sinonime, înseamnă pur și simplu umanitatea întreagă și nedivizată a viziunii poetice și că oriunde se formează o vizi-une de acest tip, oricare i-ar fi conținutul particular însuși se re-găsește universalitatea, fără ca infinitul, cosmosul și Dumnezeu să fie nevoiți să intervină în imagini directe, ca în *Coeli enarrant* sau în *Laudes creaturarum;* (...) ...*dacă realitatea se consumă toată în pasiunea dragostei, poezia este mai degrabă asfințitul ei: asfințitul dragostei în eutanasia amintirii; un văl de întristare pare să umbrească Frumusețea; dar nu e văl, ci însuși chipul Frumuseții*.» (CroP, 30 sqq.; s. n.). În ceea ce privește „tipurile de poezie“ (din care menționăm 101), clasificările – în funcție de genuri, de curente, direcții etc. – se dovedesc extrem de interesante: antipoezia („contra-poezia“; „sti-huiri“ de pseudoavangardă, „teribiliste“, „șocant-obscene“, sau „de onaniști în fața Monei Lisa“ – cum îi numea Nichita Stănescu, fără vreo valoare în vreun plan al esteticului, al spiritului, al sufletului, „stihuri“ ale unor poetastri /

pseudopoeți, în numele „libertății artistice absolute“, cu misiunea „de a deturna“, „de a deruta“ receptorii de veritabilă poezie, „de a semăna confuzie“ etc.), poezia avangardismului bine temperat (adică poezia mo-dernistă promovată de «Sburătorul» / E. Lovinescu), poezia avan-gardistă (sau „de avangardă“; chiar dacă „poezie de avangardă“ există în orie epocă literară, în antonimie cu poezia tradiționa-listă, sintagma a intrat în circuit pe plan european, o dată cu avangarda din ajunul primului război mondial; poezia avangar-distă a unei epoci este o poezie complexă / eterogenă, dinami-tând, respingând în totalitate ceea ce este consacrat, proclamând ostentativ / polemic înnoirea cu orice preț; reprezintă „direcția artistică antitradiționalistă“), poezia banalului cotidian, poezia banchizelor, poezia belaginelor / valahicelor legi (înseamnă versi-ficarea sacrelor legi zalmoxiene destinate „marelui circuit oral-cult“, impresionantă „practică juridic-civilă“ încă exercitată la Da-cii-agatârși din Arutela / Ardeal – Transilvania / România și în vremea lui Aristotel. Este o parte importantă a poeziei „oralității culte“ a Zalmoxianismului. Preoții Cogaionului / Sarmizegetusei, sau ai Zalmoxianismului, versificau legile – fapt ce l-a impre-sionat și pe Aristotel, evidențiindu-l în «*Problemata*», XIX, 28 –, versificări în perechi de emistihuri-decasilab / salmice, alternând cu emistihuri-dodecasilab / zalmic-genumiene, ca în balada «*Pe-o Gură de Rai*», foarte ușor de memorat, destinate școlilor oralității cogaionice. În ciuda cunoașterii scrisului, în Carpați-Dacia / Ro-mânia, încă din orizontul anului 8175 î. H., dar, mai ales, din vremea pelasgo-culturii Turdaș-Vincea, la Dacii-agatârși, adică la zalmoxienii din Arutela / Ardeal-România, școlile preoților Zalmo-xianismului, ale Cogaionului / Sarmizegetusei, ce puneau accentul pe transmiterea informației pe cale orală, din tată în fiu, din

generație în generație, erau încă „foarte active“. Dinspre aceste școli ale oralității culte ale Zalmoxianismului, Aristotel își dă răspuns la întrebarea: «De ce se numesc legi unele cântece ?»; «...înainte de cunoașterea literelor, legile se cântau, ca să nu se uite, precum este însă obiceiul la Dacii-agatârși...»), poezia cetății (poezia de angajare civică), poezia chinezeriilor / japonezeriilor (la reprezentanții parnasianismului), poezia chtonică, poezia clasică (poezia intrată în panteonul cultural național), poezia clasicis-mului, poezia clocotristă (cultivată de cercul belgrădean al poetu-lui Adam Puslojici), poezia constructivistă, poezia cosmogenezei, poezia creștină, poezia cu formă fixă (haiku, gazel, glosă, pantum, rondel, salm, sonet etc.), poezia cultă, poezia dadaistă, poezia de-creației (sau lettristă de tip I. Isou), poezia descripti-vistă, poezia didactică, poezia dramatică, poezia epică, poezia epidermei / senzualistă, poezia epifaniilor, poezia erotică, poezia eschimoșilor, poezia expresionistă, poezia feminină, poezia fiorului cosmic, poezia fluxgenerației (high tide generation – a generației *Labiș-Stănescu-Sorescu*), poezia folclorică, poezia futuristă, poezia gândiristă (promovată de revista interbelică «Gândirea»), poezia generației de tranziență (– the transience generation, sau a generației / promoției: *Caraion-Doinaș-Paraschivescu*), poezia gene-rației republicii / republicane (a celor treizeci și trei de poeți născuți în '47), poezia gnomică, poezia grotescului, poezia hadro-nică, poezia hedonistă, poezia hermetică, poezia iluministă, poezia informaterială (a informației materiei), poezia interbelică, poezia junimistă, poezia lettristă, poezia lirică, poezia lirosofică (la L. Blaga), poezia metafizică, poezia microcosmosurilor, poezia mili-tantă, poezia-mimesis, poezia misterică / inițiatică, poezia moder-nă (a direcției

ce se opune poeziei clasice), poezia modernistă (sau poezia avangardismului bine temperat promovată de «Sbură-torul» / E. Lovinescu), poezia nonconformistă („de abatere de la regulile în uz“), poezia nouăzecistă (a promoției ce a debutat editorial în jurul anului 1990), poezia nuntirii cosmice, poezia obiectivă, poezia obscură, poezia obsedantului deceniu (poezia pro-letcultistă, stalinistă, din România anilor 1948 – 1958 / 1960), poezia ocultărilor, poezia optzecistă (a promoției ce a debutat editorial în jurul anului 1980), poezia pășunistă (sintagmă ironică la adresa poeziei pastorale, adică bucolică / idilică), poezia pa-șoptistă, poezia palingeneziei (capodoperă a genului: «Memento mori» de M. Eminescu; surprinde înflorirea și decăderea civiliza-țiilor / lumilor; sau poezia despre metempsihoză / „reînvierea periodică a ființelor“ etc.), poezia paradoxistă, poezia parnasianis-mului, poezia patriotardă, poezia patriotică, poezia pesimistă, poe-zia poporanistă, poezia postbelică (de după al II-lea război mondial), poezia postdecembristă (de după Revoluția Română An-ticomunistă din Decembrie 1989), poezia postmodernistă („poezia generației / promoției 1980“), poezia preromantică, poezia progra-matică (ars poetica), poezia proletcultistă, poezia prozei (în structuralism – Tv. Todorov), poezia pură (de la studiul abatelui H. Bremond, «*La poésie pure*», 1926; la Ion Barbu, *poezia pură* înseamnă lirică inițiatică în misterele din labirinturile lumilor, deopotrivă apolinică și dionisiacă), poezia refluxgenerației (a pro-moției '70, „cu echinoxiștii pe creastă“), poezia religioasă / mis-tică, poezia resurecțional-modernistă (sau neomodernistă), poezia romantică, poezia sămănătoristă, poezia sacrului întreg cosmic, sau *holo-poezia / holopoemul*, poezia satirică, poezia seismicii / tectonicii sociale (poezia răscoalelor,

revoluțiilor, războaielor), poe-zia-semnificant-născătoare-de-semnificat (în programul estetic al pa-radoxismului – inaugurată în 1966, prin poemul «Omul Fantă» de Nichita Stănescu), poezia simbolismului, poezia sociogonică (despre geneza relațiilor caracteristice societăților civlizate), poezia soteriologică (a mântuirii prin jertfe benevole; martirică), poezia subiectelor (în structuralism – A. Veselovski), poezia subiectivă, poezia sublimului zalmoxian (în «Gemenii» / «Memento mori» de M. Eminescu), poezia suprarealistă, poezia șaizecistă (a promoției ce a debutat editorial în jurul anului 1960), poezia șaptezecistă (a promoției ce a debutat editorial în jurul anului 1970), poezia tradiționalistă, poezia umanismului, poezia victoriană (în litera-tura engleză) etc.

▲ Poliptoton

Poliptotonul ca figură de stil este o repetiție gramaticală constând în relu-area aceluiași cuvânt sub diverse forme flexionare.

(Exemplu: «Tu ai fost divinizarea frumuseții de *femeie, / A fe-meiei,* ce și astăzi tot frumoasă o revăd.» – «Venere și Madonă» de Mihai Eminescu).

▲ Polisigmism

(< prefixoid poli-, „mai mulți" + -sigma-, numele literei s / Σ/ Φ, Η + suf. -ism)

Polisigmismul este aliterația obținută prin repetarea lui *s / ș,* în diferite si-tuații, dar cu condiția de a produce în receptor „inducția semantic-sincretică" a foș-netului frunzelor, valurilor, a șuierului șerpilor etc.

Un „polisigmism notabil" este întâlnit la Ion Barbu, în partea a doua a parnasian-hermeticei sale ars poetica:

«Ar trebui un cântec încăpător precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare; / Ori lauda grădinii de îngeri, când răsare / Din coasta bărbătească al Evei trunchi de fum.» (*Timbru* de I. Barbu – v. BJS, 14).

▲ Poporanism

Poporanismul este un curent cultural (politic, literar etc.) cunoscut în Ro-mânia primelor decenii ale secolului al XX-lea ca reacție antisămănătoristă și deo-potrivă antisimbolistă, afirmând principiile: (I) *adevărata cultură națională este ro-dul participării maselor populare la producerea și aprecierea valorilor culturale / literare (în mod special, prin școlirea țărănimii);* (II) *literatura națională nu poate fi produsul curentelor estetice „decadente”, „neadecvate”, „de import” (ca simbo-lismul), dar nici al „falsei înfrumusețări” autohton-sămănătoriste, ci numai al unei reflectări veridice și critice a structurilor societății, a ruralismului specific românesc* etc.

Centrul de iradiere al *poporanismului* (derivat de la *poporan-* + arhiproductivul sufix *-ism,* traducând, de fapt, rusescul *narodnicest-vo*) l-a constituit revista «Viața Românească» (Iași: 1906 – 1916; 1920 – 1929; București: 1930 – 1940; 1944 – 1946; 1948 – 2002), în vremea în care a avut ca „spiritus rector“ pe Garabet Ibrăileanu (Târgu Frumos, 23 mai 1871 – 10 martie 1936, București), căruia i se datorează și programul cultural, din 1906, al mișcării.

Estetica poporanismului. Garabet Ibrăileanu combate exaltările să-mănătoriste ale trecutului istoric, ale virtuților țărănimii, susține că o veritabilă cultură națională se va naște când masele popu-lare «vor lua parte și la formarea și la aprecierea valorii cultu-rale», recomandând scriitorilor „simpatie pentru clasele deposedate“, cuprinderea specificului național românesc

în opere, în „formula“ literară pe care autorul o consideră cea mai adecvată. «Viața Ro-mânească» mai promovează: iluminarea țărănimii prin propagarea culturii în rândurile ei (principiu preluat de la iluminiști), atitu-dine realist-critică îndeosebi față de falsa înfrumusețare a vieții. Cei mai străluciți reprezentanți ai poporanismului sunt scriitorii: Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ion Agârbiceanu, Octavian Goga ș. a. (cf. CILR, 661 sqq.; DTL, 340 sq.).

▲ Portret
(cf. fr. *portrait*)

Portretul desemnează fie reprezentarea unei persoane ca subiect al operei plastice (*ens*-ul zugrăvit / pictat „în întregime“, „bust“, sau „cap“), fie ca subiect al unei creații din perimetrul beletristicii, „zugrăvirea“ / „pictura“ fiind făcută de data aceasta „numai în cuvinte“, surprinzându-se (eroului) atât trăsăturile fizice, cât și cele psihice / morale, patologice, tipologice (pe cât posibil) etc.

Memorabil este *portretul lui Decebal*, făcut ultimului rege-erou al Daciei (dintre anii 87 și 106 d. H.), al Nemuritorilor, de către istoricul Cassius Dio, chiar din inima Imperiului Roman, în fraze parcă desprinse din piatra *Columnei Decebalo-Traiane din Roma*: «Decebal era foarte priceput, uimitor, în urzirea, în întocmirea războaielor, și dibaci în purtarea lor, știind când trebuie să năvălească și când să se retragă, meșter în a întinde curse, viteaz în luptă, știind deopotrivă să folosească o biruință și să iasă cu bine dintr-o în-frângere – pentru care îndelungă vreme a fost un adversar peri-culos poporului roman» (*Istoria romană,* LXVII). Notabilă este și arta portretului întâlnită la cronicarii români, îndeosebi, la

Grigore U-reche, realizatorul celebrului portret al lui Ștefan cel Mare, unde vorbește despre trăsătura fizică esențială, „statura mică“, și unde surprinde apoi „veridic“ dimensiunile psiho-morale ale personalității istorice (temperamentul coleric, reprezenta instanța supremă în stat, autocratul / „monarhul cu puteri depline“, integritate, vred-nicie / hărnicie, diplomat rafinat, imprezivibil, mare strateg al timpului, miza pe forța exemplului personal în bătălii, putere de adaptare la orice situație, încrezător în sine, insistent-temerar și înțelept fructificator al „trecătoarelor eșecuri“): «Fost-au acest Ște-fan-Vodă om nu mare de stat, mânios și de grabă a vărsa sânge nevinovat; de multe ori la ospețe omorâia fără giudeț. Amintrelea era om întreg la fire, neleneșu, și lucrul său îl știia a-l acoperi, și unde nu gândeai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter; unde era nevoie, însuși să vârâia, ca văzându-l ai săi, să nu în-dărăpteze, și pentru aceia raru războiu de nu biruia. Și unde-l biruia alții, nu pierdea nădejdea, că știindu-să căzut (...), să ră-dica deasupra biruitorilor. Mai apoi, după moartea lui, și ficiorul său, Bogdan-Vodă, urma lui luase, de lucruri vitejăști, cum să tâmplă: den pom bun, roadă bună op să iase. Iar pre Ștefan-Vo-dă l-au îngropat țara cu multă jale (...) în mănăstire, în Putna, carea era de dânsul zidită. (...) Au domnit Ștefan-Vodă 47 de ani și 2 luni și 3 săptămâni și au făcut 44 de mănăstiri, și singur țiitoriu preste toată țara.» (*Letopisețul Țării Moldovei* de Gr. Ure-che). De sub pana de geniu cu care sunt înzestrați marii noștri prozatori ies și „portrete-eclat“, dintr-o singură frază: «Era în sat și dascălul Iordache, fârnâitul de la strana mare (...), dar clăm-pănea de bătrân ce era; ș-apoi mai avea și darul suptului...» (*Amintiri din copilărie* de Ion Creangă).

(din *post-,* „după“ + *-modernism*)

Prin *postmodernism* (adică *modernismul de după*... nu se știe ce...) este desemnată „o modă literară“ („curent literar“ ar fi prea mult spus), revendicată de „promoția '80“ (sau de „generația optzecistă“), susținând: (I) că „realizează un dialog livresc cu modernismul / tradiția“, (II) că – de vreme ce „spațiul noutății literare s-a îngustat o dată cu modernii / moderniștii“, grație intertextualității, se poate intra în programul de creație (al moderniștilor / tradiționaliștilor), „încor-porând în textul postmodernist fragmente de texte și de experiențe ale celorlalți scriitori“ (ceea ce, de fapt, trebuie „combătut penal“ ca plagiat), (III) că „post-moderniștii“ – „nemaiputând inventa inocența“, „nemaifiind capabili de creație / operă originală, proprie“ – își pot permite „însușirea tradiției dintr-un așa-zis unghi al sensibilității moderne“, spre „a dezvălui fețe comice / grotești“, „într-o atitudine critică / ironică de relativizare a valorilor care păreau cu adevărat imu-abile“ (ceea ce, de data asta, trebuie combătut penal ca „profanare“) etc.

Atitudinea aceasta „optzecistă“ / „nouăzecistă“ etc. față de opera literară a fost și este întreținută de ideologii / politrucii totalitarismului comunist (ce au eșuat în „obsedantul deceniu“), urmărindu-se astfel *„demolarea“ / „dinamitarea“ ideii de operă ca „proprietate abso-lută“ a unui scriitor modernist / tradiționalist și proiectarea actului creației autentice într-un soi de „colhozism cultural / literar“, cu efecte mai cumplite decât ale proletcultismului.*

▲ Poveste

Povestea este specia genului epic – întâlnită atât în folclorul literar cât și în literatura cultă –, un soi de „basm prescurtat“, reținând numai esențialele întâm-plări ale

eroilor supranaturali / fantastici, din care se poate extrage de către re-ceptor o învățătură „imediată“.

▲ ● Povestire

(din infinitivul lung al verbului *a povesti*)

Povestirea este specia genului epic, cu un singur plan dominat de un nara-tor-martor la evenimentul / faptul „excepțional“ întâmplat cândva unui prota-gonist – ori unui cuplu protagonist – și celorlalți eroi ce-l secundează în acțiune.

În povestire, «relația *narator-receptor* este cea care determină organizarea *discursului* narativ; R. Barthes o numea *valoare de schimb*, convenție care pornește chiar din intenționalitatea narării» (DTL, 343), ceea ce implică: a) *oralitatea* (avându-și originea în bogăția folclorului literar autohton, povestirea păstrează aparența «de dia-log între narator-receptor, care, într-un fel, constituie sensul justi-ficativ al actului de a povesti» – *ibid.,* p. 344); b) *ceremonialul* (aspect „esențial“; dialogul «este întreținut de un sistem de convenții, e-chivalent cu însăși arta de a povesti» – *ibid***.**); c) *atmosfera* («rezul-tată atât din caracterul, mai mult sau mai puțin spectaculos al întâmplării, cât și din *valoarea de schimb* a relației narator-recep-tor; ca deținător al faptului epic, naratorul își organizează dis-cursul pe baza principiului psihologic al așteptării frustrate; el regizează tensiunea, suspensul, respectând și cultivând o tactică a povestirii, care urmărește asigurarea interesului receptorului pe tot parcursul povestirii.» – *ibid*.). „Substanța narativă“, calitatea intrigii, într-o povestire, trebuie să fie selective în vederea vectorizării re-ceptorului în semnificații etic-estetice. Personajul povestirii, concre-tizând numai o stare conflictuală dintr-un timp trecut (față de timpul narării), permite accentuarea situației epice etc.

În „decaedrul de aur“ al volumelor de povestiri românești se relevă: «Convorbiri duhovnicești» (420 d. H. / 429) de Sfântul Ioan Cassian; «O samă de cuvinte» (1743) de Ion Neculce, «Moș Nichifor Coțcariul» (1877) de Ion Creangă, «Păcat» (1892) de I. L. Caragiale, «La Grandiflora» (1928) de Gib Mihăescu, «Hanu Ancuței» (1928) de Mihail Sadoveanu, «Povestiri» (1966) de Vasile Voiculescu, «Vară buimacă» (1967) de Fănuș Neagu, «Scrisori provinciale» (1976) de Ștefan Bănulescu, «Șoarecele B și alte po-vestiri» (1983) de Ion D. Sârbu.

▲ Proletcultism

(din *prolet-* + *-kult-* < lb. rusă: *Proletarskaia kultura* / „Cultura proletară“ > + *-ism*)

Proletcultismul desemnează o doctrină pseudo-estetic-literară, potrivit că-reia, după o revoluție a proletariatului (ca „revoluțiile bolșeviste / comuniste“): (1) trebuie să fie anihilată / „arsă“ cultura veche și să fie formată o cultură nouă, pusă în slujba muncitorimii și a țărănimii, în slujba claselor fundamentale dintr-o societate de tip totalitarist-socialist / comunist; (2) arta trebuie să oglindească numai realizările muncitorimii / țărănimii, modul de producție socialist, „luminosul chip al comunistului“ („erou-etalon“), deoarece „experiența de viață proletară“ și „experiența artistică proletară“ sunt diametral opuse „experienței de viață a bur-gheziei“ și „experinței artistice a burgheziei“, „din trecut“ nepreluându-se decât „experiența tehnică“; (3) artiștii / artele să coboare „din turnul de fildeș“ și să intre „neapărat“ în uzine, în fabrici, pe șantiere, în colhozuri („cooperative agri-cole de producție“) etc.

(v. *supra* – epocă literară / *Epoca „decăderii regalității“ și a „terorii republicane proletcultiste“ din România „lagărului socialist“: 1945 – 1958 / 1960*).

▲ Prolog

(lat. *prologus*; cf. fr. *prologue,* „vorbire / cuvânt înainte“)

Prologul desemnează partea-preambul a unei opere literare.

Și în literatura română *prologul* (sinonime: *argument, cuvânt lămuritor / explicativ* etc.) a fost „cultivat“ din necesități estetice de o serie de scriitori. Dimitrie Cantemir își însoțește *fabliau*-romanul (scris între anii 1703 și 1705), *Istoria ieroglifică,* de două prologuri: *Izvoditoriul cititorului, sănătate* («Precum de toată probozirea vrednic să fiu, o, iu-bitule, foarte bine cunosc – că ostenința cheltuită nu să jelește, fără numai când în urmă vreun folos cumva nu aduce. / ... / Ale streinilor – carii mai cu toții încă între vii sint – cele de laudă / ... / vrednicii, măcar că cu dânsele condeiul a-mi împo-dobi foarte priimitoriu aș fi fost, însă alalte, carile din calea laudei abătute sint, numere, nevoințe și fapte, așe de tot dezvă-lite în mijlocul theatrului cititorilor a le scoate și faptele într-as-cuns lucrate fără nici o siială în față a le lovi, nici cinsteș, nici de folos a fi am putut giudeca. A doa: că istoriia aceasta nu a vreunor țări *καθολυκη,* ce a unor case numai și *μερικη* ies-te. De care lucru, pentru asupreala mai sus pomenită, pre fiete-care chip supt numele a vreuniia din pasiri sau a vreunuia din dobitoace a supune, și firea chipului cu firea dihanii ca să-și răducă tare am nevoit. A triia și cea mai cu deadins pricină ieste că nu atâta cursul istoriii în minte mi-au fost, pre cât spre deprinderea ritoricească nevoindu-mă...») și *Iarăși cătră cititoriu* («Vii ști, iubitule, că nu pentru cei carii într-aceste pomenite limbi pedep-siți sint scara acii am supus, ce, pentru ca de împrumutarea cu-vintelor streine cei mai nedeprinși

lovind, vreare-aș ca așe a le ințălege și în dialectul strein să să deprindză...»). Ion Budai-De-leanu pune în fruntea epopeii sale, «poemation eroi-comico-satiric alcătuit în doaosprăzece cântece...», *Țiganiada* (scrisă în orizontul anului 1800), un interesant *Prolog* («Să fie preceput ș'alte neamuri a Europei prețul voroavei și dulceața graiurilor bine rânduită, a-decă ritorica și poesia, cum au ințălesu-o elinii și romanii, o ! câți eroi slăviți să ar ivi dintre varvari... / ... / Luând firul is-torii neamului nostru romănesc, de când să au așezat în Dacia, câți și mai câți bărbați, cu tot feliul de vărtuți strălucitori, am cunoaște daară acum, deacă să ar fi aflat între români, din vre-me în vreme, bărbați care să fie scris viața lor și cu măestru condeiu, împodobindu-le fapte și înălțându-i după vrednicie, să îi fie trimis strănepoților viitori. / ... / Pentru aceasta, pănă la un alt prilej, când mi se va lovi să beu din fântâna curatelor su-rori, primește, iubite cetitoriu, cu bună voință această izvoditură !... și socotește cu priință, aducându-ți purure aminte că apa de baltă nice odinioară nu este limpede ca de fântână.»); la fiecare „cântecu“ din «Țiganiada», există câte o strofă-prolog (din șase versuri), sau *Argumentul:* «Păn' Vlad-Vodă pe țigani armează, / Asupra lor Urgia-întărâtă / Pe Sătana, ce rău le urează, / În-tracea, luânduș' de drum pită, / De la Flămânda pleacă voioasa / Țigănimea drept cătră-Inimoasa.». Și Nicolae Filimon pune în fruntea romanului său „modern“, *Ciocoii vechi și noi* (în 1862), un *Prolog,* unde atrage atenția cititorului asupra tipologiei *ciocoiului* («Nimic nu este mai periculos pentru un stat ce voiește a se reorganiza, decât a da frânele guvernului în mânile parveniților, meniți din concepțiune a fi slugi și educați într-un mod cum să scoată lap-te din piatră cu orice preț !... Platon a zis, cu două mii de ani înainte de a lua noi

pana în mână ca să descriem pe ciocoi, că un om, ca să poată deveni cetățean onest, mai întâi de toate cată să fie născut bine, crescut în frica lui Dumnezeu, și din copilărie până la maturitate să trăiască înconjurat de oameni virtuoși și drepți. Ciocoiul este totdauna și în orice țară un om venal, ipocrit, laș, orgolios, lacom, brutal până la barbarie și dotat cu o ambițiune nemărginită, care eclată ca o bombă pe dată ce și-a ajuns ținta aspirațiunilor sale...»). Și mari romancieri români din secolul al XX-lea apelează la *prolog.* Alexandru Iva-siuc își deschide romanul *Păsările* (din anul 1970) cu un ultramo-dern *Prolog,* unde cititorul este „familiarizat“ cu „starea de spirit“ a protagonistului: «Măcar de-ar exista un viitor. Încă foarte ce-țos, cu o mie de posibilități, dintre care unele chiar dezastre. Așa ar fi trebuit să înțeleg de la început, când mi-am schimbat planurile, când am încercat să fug tocmai de concluzia care se impunea de la sine. (...) Starea mea de spirit era un amestec de grijă pentru același lucru, nedefinit, care urma să se întâmple. Peisajul era animat de pulsația mea interioară.

▲ Proverb

(lat. *proverbium,* „dicton“)

Proverbul desemnează de obicei o frază metaforizată, bimembră, ritmică / rimată, ușor-memorabilă, conținând o observație, rod al acumulărilor milenare de experiență de viață dacoromânească, formulată lapidar, ca postulat, o învățătură morală / filosofică, pragmatică etc.

Disciplina care are în obiectivul de cercetare proverbele se numește *paremiologie*. Spicuim câteva din mulțimea de proverbe da-coromânești: «A ajuns vremea să nu se mai încreadă omul nici în cămașa lui» (MPR, 10); «A căuta nod în papură și pete în soare» (MPR, 14); «Adu-ți

aminte de mama ta și de tatăl tău, când șezi în mijlocul celor mari.» (MPR, 19); «Albina cea bună nu se pune pe o floare vestejită» (MPR, 29); «Au venit sălbatecii să împace domesticii» (MPR, 45); «Banul te duce, banul te-aduce» (MPR, 49); «Binele pe om îl scapă de foc și de apă.» (MPR, 53); «Boul se leagă de coarne și omul de limbă» (MPR, 56); «Cele rele să le scrii pe apa ce curge, iar facerea de bine în piatră să o sapi» (MPR, 67); «Cel ce tot alege, / Pe urmă culege» *(ibid.)*.

▲ ● Proză

(lat. *prorsa; cf. „prorsa et vorsa facundia" / „în proză și în versuri"*)

Prin *proză* este desemnată, în general, creația beletristică aflată în antoni-mie cu poezia, creația ce are în statut obiectul estetic, în formă de discurs, oral, sau scris, ca un mod de expresie nesupus nici normelor de versificație, nici categoriilor expresiei poetice, creație în al cărei teritoriu / spațiu se află neapărat un narator și personaje angajate într-o acțiune complexă, într-un plan sau în mai multe (para-lele, secante etc.) și în care se disting tipuri variate de organizare / arhitectură (construcție), de la povestire și basm, la schiță, nuvelă, roman etc.

Proza mai este definită drept „ansamblul textelor caracte-rizate de modul neversificat de utilizare a limbajului", unde se operează cu tipologii, unde se distinge majoritatea stilurilor func-ționale ale limbii (proză beletristică, proză administrativ-juridică, proză oratorică etc.), unde există neapărat naratorul („ochiul povestitorului") evoluând de la retorica directă / autoritară, din narațiunile homerico-biblice, la o retorică dramatizată, unde „isto-ria" / „fabula", adică evenimentele relatate se dispun într-o anu-mită succesiune, desemnată

prin termenul de subiect / discurs, subiect narativ constituit din lanțuri de elemente, numite motive (libere, incidentale, toposuri, laitmotive etc.), unde personajul / e-roul poate fi principal, secundar, ori episodic, reflector etc., unde instanțele comunicării se dezvăluie, de la instanța-autor, ce poate fi și instanță-narator, sau chiar instanță-personaj etc., unde perso-najul se poate manifesta atât prin angajare dialogică, sau exte-rioară, cât și prin cea monologică (interioară), prozatorul putând să înfățișeze viața / lumea cu toate problemele „frământătoare“ printr-o relativă detașare, grație disimulării „din spatele persona-jelor“, concentrându-se asupra realității imediate, asupra mirificului omenesc, asupra socialului, circumstanțelor, evenimentelor, lucrurilor etc. Eugeniu Speranția consideră că proza «își are ades originea în poezia epică, iar aceasta în simpla relatare spontană, lipsită de pretenții literare; povestirea, mai mult ori mai puțin debitoare fanteziei și mitului, are aceeași vechime ca și cuvântul și, elibe-rându-se, în limbajul familial, din versificație, a circulat întotdea-una, luând diferite proporții; basmul, deci mitul, stă la originea întregii creații epice, cu singura notă distinctivă că, atunci când evenimentele supranaturale din cuprinsul unei povestiri găsesc cre-dit deplin în cugetul emițătorului și într-acel al receptorului, relatarea nu mai e propriu-zis literară, ci apare ca istorică, pe când dispariția acestui credit dă povestirii caracter literar și, eventual, poetic.» (SpPoe, 123 sq.). Benedetto Croce face câteva observații de mare finețe: «*Expresia prozei* se deosebește de expresia poetică tot astfel cum fantezia se deosebește de gândire, și crea-ția poetică de cea filosofică. Orice altă distincție, întemeiată pe deosebirea fizică a sunetelor articulate și a feluritelor lor așezări, a succesiunilor, ritmurilor și metrilor lor, nu duce și nu poate duce nicicând la nici un rezultat,

atât în legătură cu această formă de expresie, cât și cu celelalte pe care le examinăm pe rând; cunoscute din exterior, toate prezintă aceleași sunete, ace-leași forme de așezare și de succesiune, ori numai diferențe labile și iluzorii, iar în ceea ce privește deosebirea între expresia poetică și expresia prozei, se poate spune că problema a fost odată pen-tru totdeauna închisă de când Aristotel i-a dezvăluit inconsisten-ța, observând că există creații filosofice în discurs legat sau me-tric, și poeziii în discurs liber; și nici n-a mai fost cu putință, în timpurile moderne, ca respectiva chestiune să fie vreodată relu-ată cu soluții cât de cât fericite.» (CroP, 33).

▲ Prozodie

(cf. fr. *prosodie*)

Prin *prozodie* este desemnată fie știința care studiază cantitatea / durata vocalelor / silabelor în diferite părți constitutive ale cuvântului (în limbile „cantita-tivului“) și accentuarea sau neaccentuarea lor (în limbile „calitativului“), fie – în sinonimie cu metrica *(supra)* – știința despre unitățile ritmice.

▲ Psalm

(cf. gr. *psalmos*)

Psalmul este specia liricii religioase în care eul întră în dialog cu Dumne-zeirea, fie în formula unei cereri / rugi (rugăciuni), fie în formula elogiului / mul-țumirii, drept urmare a împlinirii cererilor / rugăciunilor anterioare.

Filonul aurifer al psalmului autentic-dacoromânesc este „i-naugurat“ de Dimitrie Bărilă Dosoftei (1624 – 1693), autor – din anul 1673 – nu numai al tradușilor și turnaților în versuri „psalomi ai lui David“ («Psaltirea în versuri»), ci și al celor «patru părechi de stihuri»,

„scornite“ de mitropolitul valah întru „prăvirea“ celui de-al 132-lea psalm davidian: *Cine-și face zid de pace, / Turnuri de frăție, / Duce viață fără greață / 'Ntr-a sa bogăție. / Că-i mai bună depreună / Viața cea frățească / Decât armă ce destramă / Oaste viteljească.* («Cine-și face zid de pace...» / «Psalomul 132-a» de Dimitrie Bărilă Dosoftei). Capodo-pere ale speciei întâlnim și la Alexandru Macedonski (1854 – 1920): *Doamne, toate sunt prin Tine: / Și averea, și puterea, / Fericirea, mângâierea: / Ce ne trebuie știi bine. / Dai cu dreaptă socotință / Mulțumiri și suferință: / Lui Iisus i-ai dat o cruce / Că știai c-o poate duce; / Când dureri ne dai și nouă, / Ne dai plânsul ca o rouă; / Când dai marilor putere, / Nu le dai nici o plăcere, / Când dai răilor cruzime, / Dai blândețe la victime. / Ești puterea înțeleaptă / Și justiția cea dreaptă; / Fă oricând ce vrei din mine. // Doamne, toate sunt prin Tine... («X. Doamne, toate...» de Al. Macedonski); revoluționarea speciei se datorează însă lui Tudor Arghezi (1880 – 1967).*

▲ ● Punct culminant

Punctul culminant este partea subiectului unei opere literare în care desfă-șurarea acțiunii, intriga ating „un maximum de intensitate“, „apogeul tensional“.

Punctul culminant este nelipsit în creațiile epice și drama-tice; rarisim se arată și în cele lirice. În celebra comedie, «O scri-soare pierdută», de I. L. Caragiale, punctul culminant este consti-tuit de «anunțarea numelui lui Agamiță Dandanache drept candi-dat în alegerile ce urmează, după care totul se precipită spre deznodământ» (DTL, 355). În nuvela «Alexandru Lăpușneanul» de C. Negruzzi, punctul culminant constă în „ospățul de împăcare“ cu boierii trădători invitați la Curtea Domnească unde, „când bău-tura îi înfierbântă“, „arătându-și lucrarea demonică“, din ordinul autocratului, cei 47 de participanți sunt uciși, tăindu-li-se cape-tele apoi, spre a fi dispuse după ranguri, într-o piramidă,

oferită ca „leac de frică“ doamnei Ruxanda. În romanul «Ion» de Liviu Rebreanu, punctul culminant este reprezentat de scena spânzurării Anei (după ce eroina, tratată brutal de Ion, înțelege că a fost folosită de acesta doar pentru a pune mâna pe pământurile ei de zestre); în «Moromeții», de Marin Preda, punctul culminant se proiectează în scena în care protagonistul își bate „fiii răzvrătiți“ cu parul, crezând că numai aceasta ar fi soluția salvării familiei structurate gentilic de la destrămarea impusă de fapt de un timp belicos-mondial „ce nu mai avea răbdare cu oamenii“ etc.

▲ ● Realism

(lat. *realis,* „real“; cf. fr. *réalisme*)

Realismul este un curent literar, apărut ca reacție antiromantică, determi-nat și de marile descoperiri științifice, de pozitivismul și de materialismul dinspre jumătatea secolului al XIX-lea, având ca principii estetice: (I) *respectarea adevă-rului vieții,* (II) *„obiectivitate“ în surprinderea relațiilor dintre caracter și mediu,* (III) *observație socială / psihologică profundă,* (IV) *relevarea caracteristicului, semnificativului, tipizarea ca mijloc de generalizare a fenomenelor vieții într-o for-mă concretă,* (V) *surprinderea personajului în transformare / metamorfoză,* (VI) *relevarea acuzatoare / critică a socialelor contradicții* etc.

În accepțiunea sa modernă, termenul s-a impus mai întâi în Franța, între anii 1850 și 1857, grație atât revistei lui Du-ranty, *Réalisme,* cât și teoreticianului Champfleury, autorul volumu-lui de eseuri *Le Réalisme* (1857), care solicita scriitorului «să fie un stenograf, să întreprindă anchete în mediile cele mai diverse, să adune documente» (DTL, 358). Chiar Balzac, autorul *Comediei*

umane, a teoretizat «tehnica detaliului, a observației și a obiectivității» *(ibid.)*.

În literatura română, *realismul* s-a propagat încă din ori-zontul anului 1860, rodul noii estetici văzându-se (între elemen-tele clasice și romantice), în romanul *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Fi-limon, roman-foileton publicat mai întâi, în 1862, de *Revista Română* (director: A. I. Odobescu), apoi apărut și în volum, în 1863.

Între cei mai străluciți reprezentați ai realismului românesc se află: Ion Creangă, I. L. Caragiale, Ioan Slavici, Liviu Rebrea-nu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, George Călines-cu, Marin Preda, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Augus-tin Buzura, Nicolae Breban ș. a.

▲ ● Receptor

(cf. fr. *récepteur, „cel ce / care primește“*)

Receptorul este „beneficiarul“ informației (iar, „ideal“, și „transformatorul benefic“ al acesteia) din orice situație de comunicare.

În perimetrul literaturii, între *receptorii cei mai valoroși* se află și afla-se-vor – până dincolo de mileniul al treilea – tot distinșii cititori anonimi, iubitori ai librăriilor și ai bibliotecilor. Alături de *emițător, receptor, canal, cod, mesaj,* ca elemente constitutive ale *situației de comunicare*, se mai află *referentul, feed-back-ul* etc.

▲ Redundanță

(cf. lat. *redundare*, „a curge pe deasupra“)

Redundanța desemnează fie – ca în vechea retorică – un stil ornamentat excesiv, cu inutile repetiții, ducând la prolixitatea textului, fie – ca în teoria infor-mației – un inutil surplus de semne față de necesarul transmiterii unui mesaj, șiruri / repertorii de semne și coduri (comune emițătorului și receptorului) dintr-o

„comunicare“ neaducând vreo informație, absența valorii de noutate dintr-o mulți-me de elemente, reprezentând „balastul“, sau chiar „previzibilul unei inovații estetice“ care, totuși, facilitează într-un mesaj accesibilitatea parțială la o „noutate / invenție“.

Orice mesaj – inclusiv cel artistic – se situează între polul „originalității perfecte“ – ce „se obține“ prin intermediul unui șir de semne „total imprevizibile și total ininteligibile“ – și polul „banalității perfecte“ – ce „se obține“ printr-o „redundanță totală“, ceea ce înseamnă că respectiva „comunicare“ nu aduce „absolut nici o informație“; «însă tocmai pe baza redundanței ca formă de realizare a informației este posibilă identificarea noutății dintr-un mesaj, pentru că altfel o invenție totală n-ar fi inteligibilă» (DTL, 364).

▲ Referent

(lat. *refero, „a raporta, a referi“;* cf. fr. *référence /* germ. *Referenz)*

Referentul este elementul din universul nostru, „acel ceva“, sau „acel cine-va“, despre care – în orice situație de comunicare – un mesaj dă o informație.

Altfel spus este „reflectatul“ din informație. Totodată, prin *referent* se înțelege specialistul dintr-un domeniu ce este și întoc-mitorul mesajului dătător de informație despre „acel ceva“, sau „acel cineva“.

▲ Refluxgenerație

(the generation of deep clearness)

Refluxgenerația (the generation of deep clearness) este „al treilea val“ (căruia i se pot adăuga și „al patrulea“, ori „al cincilea“), „val“ / „generație“ de „reflux“, de „retragere la matcă“ și de „mari cristalizări în profunzime“, anga-jându-se într-o cultură / literatură, după un puternic

seism social (revoluție, război etc.), cu fireasca tendință de ocupare și de „primenire“ a „panoului central“.

(*supra* – generație literară)

▲ ● Refren
(lat. *refringere,* „a rupe“; cf. fr. *refrain*)

Refrenul literar desemnează cuvântul, ori versul / versurile în reluare, la anumite intervale, spre a sublinia / adânci o idee, o stare etc., ori spre a amplifica expresivitatea textului.

În literatura română, celebre sunt refrenele romantic-emi-nesciene («Vezi, rândunelele se duc, / Se scutur frunzele de nuc, / S-așază bruma peste vii – / *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii ?* // ... // Târzie toamnă e acum, / Se scutur frunzele pe drum, / Și lanurile sunt pustii... / *De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii ?*» – *De ce nu-mi vii*), sinestezic-macedonschiene («Veniți: privighetoarea cântă și liliacul e-nflorit!» – *Noaptea de mai*), ori bacoviene («Copacii albi, copacii negri» / «Cu pene albe, pene negre» – *Decor*) etc.

▲ Regionalism
(cf. fr. *régionalisme*)

Prin *regionalism* se înțelege orice element neaderent la limba literară din-tr-o arie dialectală, subdialectală sau de grai (fie de pronunțare / fonetic, fie le-xical – cuvânt, expresie, locuțiune, fie morfo-sintactic – formă flexionară, con-strucție sintactică etc.).

Regionalismele pot fi: *bănățenisme* („frunce“, în loc de frunte, inclusiv, „fruncea slănii“, „frace“, în loc de frate, „bage“, în loc de bade; broancă, în loc de contrabas, cocie / „căruță“, zeazet / „deget“ etc.), *muntenisme de Oltenia* („fusăi“, „făcui“, „prinsăi“, cotigă / „cvadrigă“, bârâce, bâibărac, zâbic etc.), *muntenisme de București* (*pă,* în loc de

pe, „toți... este în frunte“ etc.), *modovenisme* („păpușoi“, în loc de porumb, „badana“, în loc de bidinea etc.) etc.

▲ Registru stilistic

Prin *registru stilistic* se înțelege totalitatea elementelor stilistice dintr-un text („oralo-text“) oferit / supus unei analize, raportarea fiecărui element la „are-alul“ său, la „nivelmetrica“ limbii etc.

„Nivelmetrica“ limbii înseamnă în primul rând „sondarea“ textului pe nivelurile: fonetic, semantic, morfologic, sintactic și stilistic-pur.

▲ ● Relații temporale și spațiale

Structuralismul consideră că într-o *secvență* (unitate narativă maximală), între două propoziții (sau enunțuri narative minimale), sunt posibile trei tipuri fun-damentale de relații, două dintre acestea fiind *relațiile temporale* și *relațiile spa-țiale*.

Relația logică, sau de implicație, este al treilea tip de rela-ție din unitatea narativă maximală.

Relația temporală privește succesiunea cronologică a eveni-mentelor din obiectivul naratorului; la „suprafața textului“, aceas-tă relație se evidențiază prin mărcile temporalității: „a doua zi“, „antărț“ / „anțărț“, „apoi“, „dis-de-dimineață“, „mai târziu“ etc.; când nu este cazul, continuitatea / discontinuitaatea temporală nu mai solicită astfel de „mărci“.

Relația spațială se conturează din „paralelismul structural al propozițiilor“; „spațiul textului / epic“ juxtapunerii propozițiilor pe baza „unei anumite asemănări între ele“ (Tv. Todorov). În fi-nalul de la «Povestea lui Harap-Alb», de Ion Creangă, o relație spațială se datorează paralelismului: *a turna apă moartă – a*

stropi cu apă vie («Iară fata împăratului Roș, în vălmășagul acesta, răpede pune capul lui Harap-Alb la loc, îl încunjură de trei ori cu cele trei smicele de măr dulce, *toarnă apă moartă,* să steie sângele și să se prindă pielea, apoi îl *stropește cu apă vie,* și atunci Harap-Alb îndată învie...»).

▲ Renga (renku)

(din niponul *renga,* „a se ține lanț“)

Prin *renga* – sau *renku* – este desemnat un soi de poem nipon format din-tr-o succesiune / „înlănțuire“ de strofe de tip maeku / kami no ku (5 – 7 – 5) și tsukeku / shimo no ku (7 – 7), angajând „elitele“ Japoniei adeseori într-un su-blim joc de-a poezia.

Moda poetică *renga,* devenită „moderna“ *renku,* datează de prin secolul al XII-lea, lungimea compunerilor poematice fiind dic-tată de numărul de persoane participante la actul creator-liric: *dokugin* este renga / renku alcătuit de o persoană, *ryõgin* – renku „la patru ochi“ (de două persoane), *sangin* – renku „orchestrat“ de trei poeți / poetese ș. a. m. d., potrivit tratatului eleborat de Nijõ Yoshimoto (1320 – 1388); poemele renga de două strofe se numesc *tanrenga*; *nijuin renga* sunt poemele de douăzeci de strofe; *kasen* desemnează poemul renga de 36 de strofe; *yoyoshi* are 44 de stro-fe; *gojuin renga* este de 50 de strofe; *hyakuin renga* se ridica la o sută de strofe; renga de o mie de strofe se numește *senku*; poemul ren-ga / renku de zece mii de strofe se numește *manku*. Pentru *kasen* (36 de strofe), potrivit „tratatului“ lui Nijõ Yoshimoto, poemul «se compune după următorul cod: hokku, wakiku, daisan, toate tratând primăvara, 4 nonsezonal, 5 vara (luna), 6 și 7 vara, 8, 9, 12, 15, 19, 20 nonsezonale, 10 și 11 nonsezonale (natură, dragoste), 13 toamnă (lună), 14 toamnă, 16, 17, 18 iarnă (flori), 21,

22 primăvară, 24 – 26 nonsezonale (dragoste), 27, 28 vara, 29 vara (luna), 30 vara, 31 – 33 nonsezonale, 34 primăvara, 35 primăvara (pomi înfloriți) și 36, ageku, primăvara; în afara pri-melor trei și a ultimei strofe, care au denumiri speciale, restul grupelor de maeku și tsukeku poartă numele de hiraku, cu sensul de strofe comune.» (VBPoe, 51).

▲ ● Repetiție

(lat. *repetitio;* cf. fr. *répétition*)

Repetiția este figura de stil, cu valoare expresiv-afectivă, patetică, ori este-tică, rezidând în utilizarea de două sau de mai multe ori a aceleiași sintagme, a aceleiași relații gramaticale, a aceluiași cuvânt, a aceluiași grup de sunete etc., cu condiția de a se focaliza în catharsis.

Din definiție se relevă și tipurile de repetiție: *fonetică / fonolo-gică* (este cazul aliterației, asonanței, „chiasmului fonetic“ etc. – *supra*), *lexicală* (prin care sunt reluate cuvinte, sintagme etc. – ana-foră, antanaclază, epanalepsă, epiforă, simplocă etc. – *supra / infra*), *gramaticală* (anadiploză, „chiasmul gramatical“, epanodă, epizeuxis, parigmenon, poliptoton – *supra*) etc.

▲ Reportaj

(cf. fr. *reportage*)

Prin *reportaj* se înțelege fie specia aparținând stilului funcțional publicistic, care constă într-o relatare / înregistrare de la fața locului a evenimentelor, a reali-tăților contingente, de natura foto-instantaneelor, fie specia stilului funcțional bele-tristic în care autorul-reporter dublat de un veritabil poet / prozator, proiectează

realul „de la fața / fețele locului“ pe registrele sublim-transfigurării, între vero-simil și fabulos / halucinatoriu etc.

În literatura română, specia a fost proiectată la apogeu de Geo Bogza, prin monumentalul reportaj literar, «Cartea Oltului» (1940 / 1945).

▲ Resurecție (poetică)

(lat *resurrectio, „reînviere“*; cf. fr. *résurrection poétique*)

Prin *resurecție (poetică)* se înțelege reînvierea, trezirea sufletului / spiri-tului (poeziei) tuturor artelor / științelor, re-împrimăvărarea tărâmurilor Logosului de după pustiitoarele, sinistrele viscole din iernile aduse de dictaturi, de războaie, într-o cultură națională, ori continentală / mondială.

În literatura română, între cele mai importante resurecții poetice (artistice / științifice), se relevă cea pașoptistă, declanșată de «Dacia Literară», de articolul-program al acestei reviste, apoi resurecția (poetică) antiproletcultistă dintre anii 1960 – 1964 / 1965, culminând cu „marea explozie lirică“ datorată generației Labiș-Stănescu-Sorescu, sau generația modernismului resurecțional și a revoluției paradoxismului. Un rol deosebit în resurecția poe-tică din 1960 – 1964 / 1965 l-a avut programul grupării de la revista *Steaua*.

▲ ● Rimă

(cf. fr. *rime*)

Prin *rimă* este desemnată identitatea ultimelor silabe, ori a ultimelor și a penultimelor – rarisim, și a antepenultimelor –, de la două sau mai multe cuvinte, sau chiar cuvintele omofone, dispuse armonic, în finalul a două versuri / pro-poziții, ori în finalurile și în „interioarele“ mai multor versuri / propoziții, avân- du-se, de regulă, în obiectiv (alături de ritm și de alte tehnici instrumentaliste /

„wagneriene“) – obținerea unei muzicalități „maxime“ a textului.

Prin rimă se mai înțelege și omofonia grupurilor de sunete (litere) din finalul versurilor, sau din finalul unor cuvinte armo-nizatoare, dispuse în interiorul unor propoziții / fraze, spre a se obține impresia de „muzicalitate totală“ a textului. Prin *rimă internă* este desemnată rima plasată în interiorul versurilor sau al propo-zițiilor / frazelor (ca, de exemplu, în *rima simetrică* din acest micro-poem-haiku, unde primul cuvânt din ultimul vers – „jos“ – ri-mează „în simetrie“ cu ultimul cuvânt din același vers – „fru-mos“, grupul de sunete -os-, reverberând semantic / sinestezic, fi-ind „ecoul“ unui ***os*** din cele „șapte mii“: «Șapte mii de oase, / saltă fioroase, // j***os*****,** în câmp frum***os*** !» – TZor, 47)**.** *Într-un catren, rimele pot fi:* 1) *împerecheate* (*a–a–b–b:* «Sara pe deal buciumul sună cu j*ale*, / Turmele-l urc, stele le scapără-n c*ale*, / Apele plâng, clar izvorând în fânt*âne*; / Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe m*ine*» – *Sara pe deal* de M. Eminescu); 2) *încrucișate* (*a–b–a–b*: «Din sânul vecini-cului i*eri* / Trăiește azi ce m*oare*, / Un soare de s-ar stinge-n *c*eri* / S-aprinde iarăși s*oare*...» – *Luceafărul* de M. Eminescu; *ar fi bine ca editorii să respecte rima eminesciană din strofa a 79-a, i*eri*–c*eri* < *ceriu*/I/ + *inducția semantică de indicativ prezent: tu, Hy-perion, ceri*, nu c*er*; aducem drept argument strofa 86: «În locul lui menit din c*eri* / Hyperion se-ntoarsă / Și, ca și-n ziua cea de i*eri*, / Lumina și-o revarsă.»); 3) *îmbrățișate* (*a–b–b–a*: «Stelele-n c*er* / Deasupra m*ărilor* / Ard depărt*ărilor* / până ce pi*er*.» – *Stelele-n cer* de M. Eminescu). Există o bogăție de clasificări de rime, în funcție de opulența criteriilor. La „rimele *lexicale*“ coincide tema cuvintelor (plai / rai, rece / trece etc.); la „rimele *gramaticale*“, desi-nențele coincid (hăulind / chiuind, sorții /

morții etc.); la „rimele *lexico-gramaticale*“, există identitate a sunetelor din rădăcini și din desinențe (zilei / milei, spumii / lumii etc.); la „rimele *sărace*“ (cri-teriul de clasificare se schimbă de la cel morfologic – *supra* –, la cel ce privește gradul de armonie, sau „adâncimea armoniei“), coincid sunetele de după ultima vocală accentuată (inclusiv) din cuvinte (mie – știe etc.); la „rimele *bogate*“, coincid „și consoanele dinain-tea ultimei vocale accentuate“ (cutremuri – vremuri etc.); între rimele „sărace“ și „bogate“ s-au mai descoperit: „rime suficiente“, din numai „două sunete“; „rime bune“, din numai „trei sunete“; dincolo de rimele „bogate“ se află *rima leonină* (dublă sau superfluă), unde coincid și silabele de dinaintea ultimei vocale accentuate („lucitoare – orbitoare“ etc.); s-a avut în vedere nu numai „adâ-ncimea armoniei“, ci și „precizia armoniei“, descoperindu-se „rime propriu-zise“ și „rime asonante“ (v. *supra* – asonanță); după accent, sunt clasificate în *rime simple* (*masculine*, căci rimează „cuvinte cu un singur accent principal, pe ultima silabă – „dus / apus“, „pământ / sânt“ etc.; masculinele sunt, „după gen“, iambice și monosila-bice; rimele simple *feminine* sunt distinse prin faptul că se compun din cuvinte cu accentul pe penultima silabă: „icoánă – coroánă“, „visează – cutează“ etc.; după cum se vede, femininele sunt tro-haice și bisilabice) și în *rime complexe* (prin care «se împerechează cuvinte care, pe lângă accentul principal, au și accente secundare, potrivirea începând cu silaba antepenultimă»; acestea sunt: „rime dactilice“ – cat*á*rg*é*le / lárgéle; „rime hiperdactilice / peonice“, în care «accentul cade pe a patra silabă: ex.: m*á*lurile / v*á*lurile» – DTL, 376); după clasificarea semantică, se disting: (1) *rima internă* – sau *interioară,* ori *funambulescă / extravagantă* («cuvântul de la cezură rimează cu cel de la finele versului: „Uite fragi, ție dragi“; e frecventă în distihul elegiac» – *ibid*.); (2) *rima*

identică, sau *redublată*, ori *obsesivă* (obținută prin repetarea „obsesivă“ a unor vocabule / sintagme de efect, în finalul fiecărui vers, ori după două-trei stihuri: «Pe nor, ades, la tine vin, *lin-lin, lin-lin,* / din nor, pe-o rază ies, *lin-lin, lin-lin,* / și-ți mângâi pleoapele-n fotoni, *lin-lin, lin-lin,* / și umerii ți-i strâng, *lin-lin, lin-lin,* / și-mpurpurat mi te sărut, și lung, *lin-lin, lin-lin*...» – I. P. T.); (3) *rima echivocă* (unde «cuvintele omofone diferă prin sens: leagăn / leagă-n» – DTL, 376); (4) *rimă rară* («o surprinzătoare împerechere de acorduri sonore și semantice: ger / Homer, adaos / Menelaos, Maur / aur» – *ibid*); (5) *rimă compusă* (unde rimează, de exemplu: substantiv propriu / onomastic și verb + pronume – *Correggio / înțelege-o*; substantiv propriu / hidronim și formă verbală inversă reflexivă + pronume în dativ etic: *Tisa / plânsu-mi-s-a*; substantiv + numeral distributiv și pronume + verb: *lumină-n-doi / mă-ndoi*; adverb + verb auxiliar și substantiv: *când 'oi / ploi*; formă verbală inversă și adverb: *pare-mi-se* și *remise* etc.; exemple: «Ca pe-o marmură de Paros sau o pânză de Corregio, / Când ea-i rece și cochetă ? – Ești ridicul, înțelege-o...» – *Scrisoarea IV* de M. Eminescu; «De la Nistru pân' la T*isa** / Tot Românul plânsu-m*i-s-a* / Că nu mai poate străbate / De-atâta străinătate. Din Hotin și pân' la Mare, / Vin Mus-calii de-a călare, / De la Mare la Hotin / Mereu calea ne-o ațin; / Din Boian...» – *Doina* de Mihai Eminescu; *reproducem aici – după o „ediție-Maiorescu“ – partea cenzurată de Felicia Giurgiu, în ediția pe care a îngrijit-o și publicat-o în 1996, la Editura Helicon – consilier: Ioan Iancu –, din Timișoara – cf. EPo, II, 170; «Aș vrea să fiu blânda-lumină-n-doi, / pe măgura de mere de-aur să mă-ndoi, / să nu mă plângă mărgărinții nici când 'oi / mânăstirì ciupercile prin calde ploi...!» – TUph, 14; «Că marginile toate, pare-mi-se, / prind cumpăna de gând, în fluturare, / peste abisul ce, în murmur, are /

comete bucălaie, fulguind remise, / la tălmăciri de răni, pe-mpurpurate-abscise...!» – TUph, 19); (6) *rimă apro-ximativă* («în care omofonia silabelor accentuate nu este completă, deoarece în finalul cuvintelor consoanele dure alternează cu cele palatalizate: necaz / azi» – DTL, 376); mai există: *monorimă* («rima repetată la un grup de versuri succesive» – *ibid*.), *rimă mixtă / variată* (îmbinând versuri rimate fără respectarea vreunei scheme), *rima totală* (unde „semnificat-semnificantul-de-bază“ este conținut de următorul / următorii semnificanți: araci / raci / craci / boraci / draci etc., arcadă / cadă / cascadă / decadă, armăsar / sar, face / ace, ham / graham, îngeri / plângeri / constrângeri / strângeri etc., mărar / rar, masă / rămasă, n-are / nare, pui / propui, ramă / pastramă, saci / gânsaci, sare – subst., NaCl / sare – verb) etc.

▲ ● Ritm

(lat. *rhythmus,* „mișcare cadențată / regulată“; cf. fr. *rythme*)

Din punct de vedere prozodic, *ritmul* desemnează cadența / armonia re-zultată din succesiunea regulată (ori simetrică) a silabelor lungi și scurte, ori accen-tuate și neaccentuate, dintr-un vers, dintr-o strofă.

Unitatea ritmică de bază este silaba ce alcătuiește – după diferite scheme – unitățile prozodice numite *picioare metrice*.

Așadar, ritmul este elementul prozodic fundamental, con-stând în succesiunea regulată, ori după anumite scheme, a picioa-relor metrice dintr-un vers, dintr-o strofă, sau chiar dintr-un text mai întins decât strofa.

Tipul de picior metric dominant dintr-o poezie îi dă, îi re-levă ritmul, de la *ritmul trohaic, iambic, dactilic* etc., *până la ritmurile coriambice, peonice* etc. Mai rar se apelează la clasificarea picioarelor metrice după numărul silabelor ce intră în componența lor: *ritmuri binare* (trohaic și iambic),

ritmuri ternare (dactilic, amfibrahic și anapestic), *ritmuri cvaternare* (peonic, coriambic etc.), *ritmuri cvinarice* (mesomacru, sal-mic / zalmic etc.), *ritmuri senarice* (hipermesomacrul, zalmic-genunianul etc.) etc.

Poziția silabei / silabelor accentuate (*supra* – accent) din pi-cioarele metrice ca unități armonice decide tipologia ritmică.

Dacă în temeiul unui vers avem piciorul metric binar, în care silaba primă este accentuată și secunda neaccentuată, piciorul metric se numește *troheu* (_ v) și din succesiunea de trohei rezultă *ritmul trohaic* («*Doi*nă, *doi*nă, *cân*tec *dul*ce, / *când* te-a*ud*, nu *m-aș* mai *du*ce...» – folclor dacoromânesc; «*Pes*te *vâr*furi *tre*ce *lu*nă...» – «Peste vârfuri» de M. Eminescu); dacă a doua silabă poartă accentul, piciorul metric se numește *iamb* (v _), din succesiunea de iambi rezultând *ritmul iambic* («Tră*ind* în *cer*cul *vos*tru *strâmt* / No*ro*cul *vă* pe*tre*ce...» – «Luceafărul» de M. Eminescu).

Dacă în temeiul unui vers avem piciorul metric ternar, în care silaba primă este accentuată și celelalte două neaccentuate, piciorul metric se numește *dactil* (_ v v) și din succesiunea de dac-tili rezultă *ritmul dactilic* («*Fug* legi*oa*nele, *zbor* cu ca*va*lele, / *Lu*na dis-*pa*re; / *Ce*rul se-n*tu*necă, *mun*ții se *clea*tină – / *Mih*nea tre*sa*re.» – «Mihnea și Baba» de Dimitrie Bolintineanu); dacă a doua silabă (din cele trei) poartă accentul, piciorul metric se numește *amfibrah* (v _ v), din succesiunea de amfibrahi rezultând *ritmul amfibrahic* («Și *fla*căra *spu*ne: „A*duc* inspi*ra*rea... / Ascultă, / și cântă, și tânăr re-fii... – / În slava-nvierii îneacă oftarea... / Avut, și puternic e-mir, voi să fii“...» – «Noaptea de decemvrie» de Al. Macedonski); dacă a treia silabă poartă accentul, piciorul metric se numește *anapest* (v v _), din succesiunea de anapești rezultând *ritmul*

anapestic («Pe-o că*ra*re um*bri*tă ză*cea* / O săr*ma*nă ga*roa*fă pier*du*tă...» – SpPoe, 40).

Dacă în temeiul unui vers avem piciorul metric cvaternar, în care silaba primă este accentuată și celelalte trei neaccentuate, piciorul metric se numește *peon prim* (_̄ v v v) și din succesiunea de peoni primi rezultă *ritmul prim-peonic* («*Sufletul cuprins de încântare ne-sfârșită / Zboară peste zările albastre...*» – SpPoe, 40); dacă a doua sila-bă (din cele patru) poartă accentul, piciorul metric se numește *pe-on secund* (v _̄ v v), din succesiunea de peoni secunzi rezultând *ritmul peonic-secund* («Să-ți *dau* pământ, să *prinzi* avânt, / să *ai* încânt, să *ai* și zări...» – I. P. T.); dacă a treia silabă poartă accentul, picio-rul metric se numește *peon terț* (v v _̄ v), din succesiunea de peoni terți rezultând *ritmul peonic-terț*; dacă a patra silabă poartă accentul, piciorul metric se numește *peon cvart* (v v v _̄), din succesiunea de peoni cvarți rezultând *ritmul cvart-peonic*; când în piciorul metric cva-ternar avem două silabe accentuate, accentele căzând pe prima și pe ultima silabă, piciorul metric se numește *coriamb* (_̄ v v _̄), din succesiunea de coriambi rezultând *ritmul coriambic*; armonia / muzica inconfundabilă a poemei «Sara pe deal» de Mihai Eminescu se datorează unicei combinații de picioare metrice: *Sara pe deal, / bu-ciumul / sună cu / jale* – coriamb (_̄ v v _̄) + dactil (_̄ v v) + dactil (_̄ v v) + troheu (_̄ v); esteticianul / poetul Eugeniu Speranția, cu privire la peoni și la piciorul metric de cinci silabe, certifică: «...negreșit, construcția unei lungi poezii din peoni impu-ne autorului o stăruință excesivă pentru formă, poate în detri-mentul unei libere desfășurări a inspirației; același lucru, cu atât mai mult, se poate afirma cu privire la piciorul de cinci silabe – care nici nu are o denumire specială.» (SpPoe, 41).

Totuși, în poezia noastră există *ritmuri cvinarice* și *ritmuri senarice* rezultate din succesiunea picioarelor metrice de cinci / șase silabe, cu două accente puternice pe silabele 1 și 5, cultivate într-o for-mulă specifică limbii pelasgo-thraco-dace, adică limbii valahe / da-coromâne, de către marii preoți-poeți ai Zalmoxianismului, ce tur-nau în versuri chiar și legile, destinate unei „oralități culte“, spre a fi mai ușor de memorat (după cum ne încredințează și Aris-totel, în «Problemata»); ei le-au pus pecetea sacră a perechilor metrice cvinarice / senarice; dintr-o pereche cvinarică (adică din două picioare metrice de câte cinci silabe) a rezultat *decasilabul zalmo-xian* și dintr-o pereche senarică (adică din două picioare metrice de câte șase silabe, cu accentele puternice tot pe silabele 1 și 5) s-a format *dodecasilabul salmic / zalmic-genunian*.

Și *decasilabul zalmoxian* este tiparul rostirii sacre dinspre materia perfectă, unde își găsește proiecție „perechea sacră“ (prin *jumătăți* de câte *cinci,* evident, în corelație cu cele cinci elemente / principii zalmoxiene (cf. TDum, 76 sq.); cu cezura „la jumătate“, hemistihul „în cinci silabe“, accentul căzând pe prima și pe ultima, prin care se exercită „actul“ prinderii *jumătăților / „extremităților“*) în *întreg:*

_ v v v _ // _ v v v _ ;

este un vers / viers „perfect“ al „nuntirii“ jumătăților întru armonizarea întregului ca decadă de aur; unitatea ritmică zalmo-xiană pentasilabică, în care accentul cade pe prima și pe ultima („a cincea“, cele trei silabe „de mijloc“ fiind neaccentuate – ori foarte slab accentuate), este *piciorul metric salmoșian / zalmoxian,* sau, numit mai pe scurt, *zalm / salm*, și ritmul astfel obținut – *ritm salmic / zalmic;* numărul *șase* este număr armonic / „desăvârșit“, înscris în arhitec-tura Sanctuarului-Calendar-Mare-Rotund de la

Sarmizegetusa, și în Soarele de Andezit (cu Zece Raze), diametrul lui fiind egal cu șase unități de măsură „solare“; apoi, suma factorilor primi în ca-re se descompune – „jumătatea“ (2 / doimea), „treimea“ (3 / tria-da), „unicitatea“ (1 / unu) – este egală cu el însuși – compo-nentele aparținând „primelor patru conducătoare“; cum armoniza-rea „în deschidere“ privește „încrețirea Genunii“, adaosul / sporirea cu o silabă neacccentuată (a șasea) a emistihurilor în ritm salmic / zalmic duce la croirea *dodecasilabului salmic / zalmic-genunian:*

_ v v v _ v // _ v v v _ v

și în astfel de tipar salmic / zalmic-genunian a reverberat verita-bila „dialogică universală“ (Aldo Testa) a lui Salumos / Salmoș („Zalmas-Zalmoxis“ / „omul sfânt, reprezentant al lui Dumnezeu pe pământ, în Cogaion / Sarmizegetusa“), până în „adâncul cal-mei creste“ (Ion Barbu) din mioritism; *principiul echerului* – omul și o-menia –, în concordanță cu ordinea celestă / zalmoxiană, pătruns în paremiologia dacoromânească dintotdeauna și pentru totdeauna, sună astfel: *Ce ție nu-ți place / altuia nu face;* în viersuire salmic / zalmic-ge-nuniană, accentele semantic-sincretice au rămas până azi neschim-bate: *Ce–ți-e–nu'ți–pla-ce–al-tu-ia–nu–fa-ce*. (accente pe 1, 5 / 7, 11); acest precept zalmoxian, presărat în drumul-spirală-sacră, ini-țiatic / misteric drum, a încolțit și într-o „haltă“ din spațiul Chi-nei Antice, dar nu în circuitul folcloricei mase, ci – cum și la latini, prin Seneca – în scrierile marelui filosof al Orientului, Confucius (Kong Qiu), care a trăit între anii 551 și 479 î. H. (v. *supra* – confucianismul); în lucrarea acestuia, *Convorbiri* (XII, 2), găsim principiul zalmoxian, sau „principiul echerului“, formulat astfel: *Să nu faci altuia ceea ce nu vrei să ți se facă. / Fă altora ceea ce vrei să ți se facă.* Ilustrăm *ritmurile cvinaric-salmice* și *senaric-zalmic-genuniene* cu două texte din ciclul: «Nouă sonete din *Cartea de Aur* a lui Făt-

Frumos»: «*Su*fletu-mi de *crin ar*de-n trup de *mai* – / *vi*ne, Samoș, vine, doar la Tine vine / fulgerul din mine, orgă cu albine, / din picior de plai, prin gură de rai...! // Primește-mă, Samoș, sfânt mi-e zboru-n Tine: / genunea să-nvingi, războinic mă ai / prin Gură de Rai, din picior de grai, / orgă cu albine: fulgeră-n destine...! // Ordinea cea grea și-n armura-mi stea: / eu sunt ochiul vrerii, eu sunt umbra mierii, / hrană pentru-azurul cert al Învierii...! // Ordi-nea-Ți celestă arde-armura serii – / nuntă-n chip de nea, Yinul-viorea, / sufletu-mi de crin într-un trup de stea...!» (TUph, 33); «*Nun*-ta-mi este *pu*ră, *stea*ua-nrăză*reș*te, / munți-preoți îmbracă hlamida cerește, / So-Ares și Utu mie-mi țin cunună; // doar Mireasa Lumii genune-aurește, / brazii cu albi vulturi în priveliști sună, / jurători-luceferi horesc lunca brună; // jumătăți își leagă-n aur jumătăți, / partea vrea întregul, întregul e-n parte – / moartea-i este viața, viața-i este moarte, / balaur alb-roșu e-n egalități; // curcubeie-toarte, bolta vrea să poarte, / Car-Mare de gânduri, torc imensități, / Car-Mic-de-albăstrele, tu, ochiule, dă-ți – / nu-fărul luminii ființa-mi împarte...!» (TUph, 39).

Ritm safic / strofă safică întâlnim la Eminescu în «Odă – în metru antic» (*infra* – strofă safică).

▲ ● Roman

(cf. fr. *roman*)

Romanul este specia genului epic, cea mai bogată în „substanță" narativă, cu o complexă acțiune / nonacțiune, dispusă în două, sau în mai multe planuri (paralele / secante), preluând în lumea modernă / contemporană funcțiile estetice ale epopeii din lumea antică, în «limite care nu se pot impune din afară și pe care numai ponderea și întinderea propriei substanțe i le

pot fixa», «pentru ca, odată definite și puse în exercițiu forțele de extensie, să înceapă a acționa forțele limitative», având convergență într-o «încheiere logică a logicii interne» – «parte constitutivă și definitorie din ecuația constructivă» –, într-o «unitate cosmotică a lumii», într-un «întreg cosmotic» de cantități, mereu revelându-se în calități, în toate planurile și dinspre toate tipologiile / nontipologiile, asigurând «automișcarea și autodefinirea», activând obligatoriu «mișcări fragmentare de tip linear, sau pulsa-til, sau secvențial, sau brownian, la nivelul a ceea ce s-a numit „granulația tex-tului“.» (TRom, II, 178).

La cercetarea atentă a istoriei speciilor epice, se observă – în funcție de evoluția spiritului / mentalităților, în funcție de gradul atins de conștiința auctorială / literară – cum *epopeea* lumii antice a fost „substituită“, „s-a metamorfozat“ în *romanul* lumii noastre moderne / contemporane; după cum remarca Mircea Tomuș, într-o monumentală lucrare consacrată istoriei speciei, *Romanul romanului românesc*, «față de toate celelalte variante ale narati-vității, afară de epopee cu subvariantele sale, romanul reprezintă materializarea principiului extensiv, al acumulării de material pâ-nă la limite nedefinibile printr-o măsură exterioară sau străină» (TRom, II, p. 176 sq.).

S-ar putea ca o serie de „critici“ să vadă că «ecuații nara-tive», ori ceva „germeni ai romanului“ – în istoria literaturii ro-mâne – există și între anii 372 și 1863, cum, de pildă, în capo-dopera literaturii noastre patristice, *Pătimirea sfântului Sava la râul Buzău* (cu „planuri“ narative – cap. I, II, III și VIII / cap. IV, V, VI, VII –, cu dialog, suspens etc.), din anul 372 d. H., scriere da-torată preoților valahi / dacoromâni ai Creștinismului, Sansalea de Museua, Gutică de Dynogaetia și episcopului „străromân“ Betranion de Tomis (cf. CDCD, 145 – 149), ori în

Istoria ieroglifică de Dimitrie Cantemir, datându-se între anii 1703 – 1705, sau în *Tainele inimii* de Mihail Kogălniceanu (fragmente, din 1850), în *Hoții și hagiul* și în *Bucur, istoria fundăturii Bucureștilor* de Al. Pelimon (din 1853), în *Manoil* (1855) și în *Elena* (1862) de D. Bolintineanu, în *Serile de toamnă la țeară* de Al. Cantacuzino (1855), în *Logofătul Baptiște Veleli* și în *Coliba Măriucăi* de V. A. Urechiă (1855), în *Aldo și Aminta sau Bandiții* de C. Boerescu, în *Omul muntelui* de Doamna L., în *Radu Buzescu* de Ion Dimitrescu, în *Un boem român* de Pantazi Ghica, în *Misterele căsătoriei* de C. D. Ari-cescu, în *Misterele Bucureștilor* de G. Baronzi, în *Mistere din București* de I. M. Bujoreanu ș. a. m. d., dar primul roman românesc în accep-țiune modernă, realizat integral și impus „marelui circuit", rămâ-ne, indiscutabil, *Ciocoii vechi și noi* de Nicolae Filimon, publicat în 1862 / 1863. Așadar, între orizonturile anilor 372 și 1862, ro-manul românesc «a fost atât de mult amânat», datorită întâr-zierii lumii noastre «sub zodia unei cu totul alte societăți decât cea care a dat naștere, în mod natural și obligatoriu, modelului narativ al romanului european». Când Valahimea a început să iasă dintre roțile dințate ale imperiilor ce s-au îmbinat la Du-năre, «romanul autohton», romanul românesc «și-a căutat foarte devreme loc în rosturile acestei lumi, îndată ce ea a evoluat sub constelațiile modernității de tip european» (TRom, I, 325). Din per-spectiva anotimpurilor noastre, «nașterea romanului românesc este un fenomen foarte agitat, ceva ca o explozie», constituindu-se în-tr-un «fenomen de avangardă» *(ibid.)*; «poate că ar putea să pară hazardat să vorbim despre autorul *Ciocoilor vechi și noi* ca despre un avangardist, câtă vreme textul romanului, încă de la prima lui pagină, se arată încă neemancipat de tutela clasicistă, vizibilă evident în strategia prologului

și a dedicației, dar și în structura tipologiei umane pe modelul fiziologiilor; numai că se cade să fim atenți: dedicația și prologul, chiar dacă păstrează turnura de frază în bogata ei volută și încărcătură de tip clasicist, au un conținut anticlasic prin excelență; în loc să fie o treptată ascen-siune retorică pe treptele elogiului, aceste texte sunt pași descen-denți în infernul invectivei; reprezintă, deci, copia inversă a mo-delului, preferință dragă romanticilor, care sigur că un fel de avangardiști au fost, propunându-și, între altele, să întoarcă lu-mea pe dos.» (TRom, I, 327 sq.).

Abordând *construcția romanului românesc pe dimensiune mitologică, romanele vârstelor și ale comunităților umane cu zeitățile lor,* Mircea Tomuș notează că *Viața la țară* de Duiliu Zam-firescu este «primul roman românesc dinaintea începuturilor roma-nului românesc»; de asemenea, *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu este «încercare de reluare a temei zeului copil»; *Măria Sa Puiul Pădurii* de M. Sadoveanu surprinde «zeul copil și copilul zeu într-o scenerie de basm medieval»; *Creanga de aur* de M. Sadoveanu permite aflarea «mitului vârstei de aur în căutarea originilor»; iar *Frații Jderi* de Mihail Sadoveanu relevă o «dimensiune epopeică a mitului vârstei de aur»; în ceea ce privește *Baltagul* de M. Sadoveanu, acesta ră-mâne «romanul destinului etern al lumii patriarhale»; *Mara* de Ioan Slavici este «proiecția mitologică a unui destin istoric»; *Arhanghelii* de Ion Agârbiceanu este o construcție cu o «dimensiune divină și (o) dimensiune demonică, întrupate într-o structură de roman cu program realist și etnografic»; *Ion* de L. Rebreanu reflectă «o lu-me cu un zeu pierdut și tragica lui încercare de a se reîntrupa»; *Strigoiul* de Ion Agârbiceanu aduce «planul divin manifestat în di-mensiuni de viață comunitară și

individuală». Analizând apoi *ro-manele ipostazelor mitice ale eternului feminin,* Mircea Tomuș subliniază că eternul feminin ipostaziat mitic-romanesc este ilus-trat de *Adela* de Garabet Ibrăileanu, «meditație asupra iubirii și viziunea feminității în condiția lor existențială fundamentală», sau de *Rusoaica* de Gib Mihăescu, «fantasma obsesivă a mitului fe-meii eterne într-o variantă culturală modernă», de *Maitreyi* de Mir-cea Eliade, «zeița indiană a iubirii într-o poveste contemporană», și de *Cartea nunții* de G. Călinescu, «o poveste eternă într-o lume ultramodernă».

Bildungsromanul «Amintiri din copilărie» de Ion Creangă are – în istoria romanului, realizată de Mircea Tomuș – un loc privilegiat, deoarece «reprezintă transcripția cea mai fidelă a părții celei mai sensibile din întreg ansamblul mitului românesc al vârstei de aur din literatura secolului al XIX-lea»; «copilăria are darul particular de a amesteca realul cotidian cu mitologicul, de a trăi planul mitologic ca pe unul real și de a ridica planul vieții reale la dimensiunile mitului; copilăria este mitul, cel mai simplu și cel mai durabil, în același timp, trăit după firescul vieții firești; ea reprezintă și nașterea, construcția, și experimen-tarea firească a mitului și dimensiunii mitice din materialul exis-tenței reale» (TRom, I, p. 35); «în societățile care trăiesc firesc în di-mensiunea mitologică vie, fiecare individualitate umană cuprinsă într-o anume experiență de vârstă care este, totodată, și o expe-riență existențială fundamentală, contribuie prin această latură a eului său la însumarea și funcționarea structurii unitare și coe-rente a ipostazei mitice, a „zeului“ respectiv»; «universul mitic al *Amintirilor din copilărie* ale lui Ion Creangă este dominat de autoritatea și funcțiunile primordiale și supreme ale bunicului său dinspre mamă,

David Creangă; acesta este cel care întemeiază, mai întâi prin faptă, apoi prin spunere, dar, în planul real al textului, prin rostire primordială, episodul genezei acestui univers mitic fa-milial; el este cel care a trecut, cu frații săi, munții, din Ardeal, întemeind familia...» (*ibid.,* p. 36); «Nică (...) este principala zeitate a acestui univers mitologic, zeul-copil, întruchipare a principiului vi-tal pur, elementar; prezența sa concentrează mereu vitalitate, pentru că este vitalitatea însăși, dar în ipostaza ei genuină și scăpărând lumini...» (*ibid.*, p. 40 sq.); «*Amintirile din copilărie,* deși ar fi putut să fie un roman, nu sunt totuși un roman, pentru că sunt redactate în disprețul total al oricărei conștiințe formale a modelului; ele sunt, în schimb, mai mult decât un roman...» (*ibid.*, p. 50). Tot Mircea Tomuș distinge și «personajul ca expresie a unei subiectivități paroxistice» în romanul proustian, *Ultima noapte de dra-goste, întâia noapte de război* de Camil Petrescu, ori «romanul ca principiu de orchestrare a personajului său», în *Patul lui Procust* de Camil Pe-trescu, sau «activa estetică a romanului românesc modern într-un laborator de elev» în *Romanul adolescentului miop* de Mircea Eliade, cât și «punctul terminus al dramei individuațiunii» la Max Blecher, în *Inimi cicatrizate, Întâmplări din irealitatea imediată* etc.

Istoria romanului românesc mai este abordată și dintr-o altă direcție estetică inconfundabilă, *a gradului satisfacerii setei de sacru*, condiție *sine qua non* a romanului, a tuturor artelor; valoarea estetică este dată și de știința *conjugării sacrului* în profanul existențial-cotidian; dacă, prin absurd, dimensiunea *sa-crului* ar dispărea din lume, atunci nu ar mai exista nici uma-nitate, nici sublim, frumos, tragic etc.; lumea ca sumă de perso-naje de roman românesc «se află într-un complex de orientare destul de complicat și contradictoriu», într-o serie de „binoame“ / „ecuații“: *personaj / comunitate – cutumă,*

depresurizare – dezermetizare a cutumei / personajului, inclusiv a personajului colectiv, a personajului-cetate / oraș etc., sau «spațiul vid creat prin îmbătrânirea și ieșirea din uz a vechilor instrumente de reglare a statutului persoanei și a raportului ei cu comunitatea», «formațiunea reală și din ce în ce mai vizibilă a noilor instituții de drept european, asigurând un cu totul alt conținut și o cu totul altă formă atât a statutului persoanei cât și a raporturilor sale cu societatea», ori «lipsa de încredere, greșita înțelegere ca și proasta funcționare a noilor me-canisme, ceea ce creează un nou spațiu, nu total vid de drept, ci bântuit de fantomele amintirilor, automatismelor vechilor obice-iuri-credințe ca și de cele ale neîncrederii sceptice, batjocoritoare sau pur și simplu sfidătoare față de noile formațiuni» (TRom, I, p. 28 sq.). Privind istoria speciei în epoca paradoxismului (1960 – 1989), de reținut sunt și *romanele înserării / înnoptării zeilor, ale reificării și ale „conjugării“ absurdelor limite tragic-existențiale,* de la *Moromeții, Delirul* și *Cel mai iubit dintre pămân-teni* de Marin Preda, sau de la *Groapa, Princepele* și *Săptămâna nebunilor* de Eugen Barbu, până la *Bunavestire* de Nicolae Breban, ori până la *Cartea milionarului* de Ștefan Bănulescu, *Îngerul a strigat* de Fănuș Nea-gu, *Refugii* de Augustin Buzura, *Povara bunătății noastre* de Ion Druță, *Femeie, iată Fiul Tău* de Sorin Titel, sau până la romanele lui Dumitru Radu Popescu: *Vânătoarea regală* (1973), *Iepurele șchiop* (1980), *Orașul îngerilor* (1985), *Săptămâna de miere* (2000) etc.

În „decaedrul de aur“ al romanului românesc, se evidenți-ază: evmezicul *roman-fabliau*, «Istoria ieroglifică» (1703 / 1705) de Dimitrie Cantemir, «Răscoala» de Liviu Rebreanu, «Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război» de Camil Petrescu, «Patul lui Procust» de Camil Petrescu, «Concert din

muzică de Bach» de Hortensia Papadat-Bengescu, «Maitreyi» de Mircea Eli-ade, «Moromeții» de Marin Preda, «Cel mai iubit dintre pămân-teni» de Marin Preda, «Groapa» de Eugen Barbu și «Bunaves-tire» de Nicolae Breban.

▲ ● Romantism
(cf. fr. *romantisme*)

Romantismul este un curent literar apărut ca reacție a nordului spiritual-european împotriva clasicismului, la începutul secolului al XIX-lea, promovând ca principii estetice: (1) *libertatea „absolută“ în creație;* (2) *expansiunea eului până în centrul universului;* (4) *evaziunea în istorie, în mit, în vis, în „templul naturii“, în „culoarea locală“, în demonic, în „voluptatea suferinței“ etc., criticând prezentul epigonic; (5) relevarea de eroi excepționali în împrejurări excepționale, la antipozi (îmbogățind tipologia – demonul, geniul, îngerul, profetul, revoltatul, tiranul, ti-tanul etc.); (6) valorificarea folclorului ca matcă a tuturor artelor, desfășurarea teluric-celestă a ființei, a fanteziei, în planuri antitetice; (7) cultivarea grotescului, a sublimului, elogiul geniului, al prometeismului / titanismului, infuziunea liricului în epic, chiar și în eseu, în critică etc.*

Cei zece titani ai romantismului universal sunt Byron (1788 – 1824), Eminescu (1850 – 1889), Victor Hugo (1802 – 1885), Giacomo Leopardi (1798 – 1837), Adam Mickiewicz (1798 – 1855), Novalis (pseudonimul lui Friedrich Leopold von Har-denberg: 1772 – 1801), Edgar Allan Poe (1809 – 1849), Aleksandr Sergheevici Pușkin (1799 – 1837), Friedrich von Schiller (1759 – 1805) și Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822).

În literatura română, romantismul își face apariția alături de clasicism, cu patos revoluționar burghezo-

democratic, național, în *epoca simbiozei clasicism-romantismului pașoptist-unionist valah și a deschiderilor spre realism (1821 – 1877)*, desigur, în *subperioada „Asachi–Rădulescu“ (1821 – 1839)* și în *subperioada «Daciei Literare» (1840 – 1866),* în creația scriitorilor: Ion Heliade Rădulescu (1802 – 1872), Costache Negruzzi (1808 – 1868), Vasile Cârlova (1809 – 1831), Grigore Alexandrescu (1814 – 1885), Andrei Mureșanu (1816 – 1863), Vasile Alecsandri (1818 – 1890), Nicolae Bălcescu (1819 – 1852), A. Russo (1819 – 1859), Dimitrie Bolintineanu (1825 – 1872) ș. a., spre a înregistra culminația-i universală, în *subperioada junimismului (1867 – 1877)* și dincoace de aceasta, prin Mihai Eminescu (1850 – 1889), indiscutabil, cel mai mare poet romantic al lumii, deschizător de drumuri pentru lirica secolului al XX-lea, secol ce a certificat profeția lui Titu Maiorescu din toamna anului 1889: «Pe cât se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe se-colul al 20-lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării românești.» (MCr, II, 275).

▲ Rondel

(cf. fr. *rondel;* it. *rondello*)

Rondelul este poezia cu formă fixă construită din „13 versuri“ (în măsura 8 – 9 / 10), alcătuind trei strofe – *două catrene și o cvinarie* –, „într-o pereche de rime“ dispuse după schema „clasică“: *a-b-b-a // b-a-a-b // a-b-a-b-a,* astfel ca *versul-prim (cu „motivul“ / „refrenul“, „esența“ / „simbolul“) să fie și vers-final* iar perechea versurilor *prim* și *secund* din „deschidere“ să fie reluată în catrenul al doilea, în poziția versurilor *trei* și *patru*.

Capodopere ale rondelului, de valoare universală, au realizat în literatura noastră Al. Macedonski, Leonid Dimov, Nichita Stă-nescu ș. a.

Rondelurile lui Alexandru Macedonski (14 martie 1854 – 24 septembrie 1920) se constituie într-un neasemuit ciclu parna-sian-simbolist, de profundă originalitate, unde *roza / trandafirul* se ridică la „rangul“ de simbol tragic-existențial al vitalității sublim-invincibile (cf. «Rondelul rozelor ce mor», «Rondelul rozelor din Cișmigiu», «Rondelul beat de roze», «Rondelul cascadelor de roze», «Rondelul privighetorii între roze», «Rondelul rozei ce înflorește» etc.): *Mai sunt încă roze, mai sânt – / Și tot parfumate și ele / Așa cum au fost și acèle / Când ceru-l credeam pe pământ. // Pe-atunci eram falnic avânt... / Priveam, dintre oameni, spre stele – / Mai sunt încă roze, mai sânt, / Și tot parfumate și ele. // Zadarnic al vieței cuvânt / A stins bucuriile mele. / Mereu – când zâmbesc – uit, și cânt / În ciuda cercărilor grele – / Mai sunt încă roze, mai sânt...* («Rondelului rozelor de august»). Cele 13 versuri din armonia *Rondelului rozelor de august* de Al. Macedonski, în măsura („cres-cendo“, reverberând o părelnicie de „start repetat“ în numele do-rului de cer) 8 / 9, dispuse în două catrene și o cvinarie, după schema de rimă (îmbrățișată / încrucișată): *a (-ânt)–b (-ele)–b–a // a–b–a–b // a–b–a–b–a,* au și un anume parfum „ritmic“ / „muzical“ de lied de *falnic avânt, „*parcă în tropot de murg / bidiviu“, „par-fum ritmic“ generat de arta rafinat-macedonskiană a alternanței „triadei amfibrahice“ (din versurile în măsura 9: _ ➘ _ / _ ➘ _ / _ ➘ _) cu „duetul“ de amfibrahi ce se separă prin iamb („am-fibrah tăiat“, din versurile în măsura 8: _ ➘ _ / _ ➘ _ / _ ➘).

În anul 1999 – după dorința lui Nichita Stănescu încre-dințată criticului M. N. Rusu, în București, înainte de 1983 –, revista *Lumină Lină / Gracious Light,* din New York, a lansat un interesant *„concurs pentru perfecționare de rondel“,* constând în zămislirea / completarea versului-

prim (în „formă“ / „spirit“) din strofa-cvina-rie, de la *Rondelul glonțului scăpat* de Nichita Stănescu, rondel „incom-plet“ așadar, dedicat / dăruit distinsului critic literar român sta-bilit în S. U. A.: *El a scăpat de împușcare, / fiind de multă vreme mort. / Mai înainte de născare, / el își dădu obștescul ort // al popii, care-n înslujbare, / într-un sicriu, ca într-un port – / el a scăpat de împușcare, / fiind de multă vreme mort. // O stea nuntea clipa-i de sare, / plutind în frig ca-ntr-un fiord, / dintr-o greșită nenăscare; / plecând din piele, ca din cort, / el a scăpat de împușcare.* Versul nr. 9, cel subliniat, a fost creat de Ion Pachia Tatomirescu, la 21 mai 1999, întru revelarea „întregului-cristal“ al rondelului stănescian, în spiritul esteticii paradoxis-mului.

▲ Rubaiat

(din persanul / arabul *rubã'iyyãt,* „tetrastih“ / *ruba,* „patru“)

Rubaiatul este o formă fixă de poezie persano-arabă, constând într-o me-ditație asupra trecerii și petrecerii lumii, turnată într-un catren, în general, cu în-crucișată rimă, în măsură „liberă“.

Rubaiatul s-a impus în literaturile Orientului Mijlociu, din persană, trecând în arabă, mai întâi, grație poetului-savant (mate-matician, fizician, astronom și medic), Omar Khayyãm (1045 – 1122), apoi, datorită lui Sãadi (sec. al XIII-lea), lui Hãfez (sec al XIV-lea) ș. a. Rubaiatele lui Omar Khayyãm impresionează prin limpiditatea interogațiilor existențiale, prin seninătatea întâm-pinării norilor de pulbere de ființă: *Am venit pe lume: mai bogată-i ea ? / Voi pleca din lume: pierderea-mi e grea ? / Vai, cine-mi va spune pentru ce din pulberi / M-am iscat, și-n pulberi mă voi spulbera...?* Alteori, poetul simte, aidoma unui Arghezi – psalmistul din secolul al XX-lea, însingurarea cosmică a ens-ului, ostilitatea celestă: *Cerul ce m-alungă astăzi ca și mâine ? / De-ar avea și pietre-ar da ca după câine. / Pentru-un pic de apă, șalele îmi*

frâng, / Merg hoinar pe drumuri, pentru coji de pâine... Câteodată, eroul liric, obosit de lupta pentru existență, de jungla cotidiană, își exprimă dorința de a fi cuprins de somnul eternal: Vreau beat să fiu întruna și-aș vrea să dorm mereu. / Am renunțat să aflu ce-i bine și ce-i rău. / Durerea, bucuria – la fel sunt pentru mine, / Căci zâmbetu-i solia tristeții care vine...

▲ Safic

(*safic* = ca la poeta Sappho de Lesbos, din orizontul anului 600 î. H.)

Saficul desemnează atât piciorul metric antic dintr-un „dublu troheu“ / „di-troheu“, sau dipodie (↘ ∨ ↘ ∨), cât și versul constituit dintr-o dipodie trohaică, urmată de tripodia logaedică: ↘ ∨ ↘ ∨ ↘ ∨ ∨ ↘ ∨ ↘ ∨ .

Oda pentastrofică eminesciană respectă întrutorul tipa-rul safic: *Nu cre/deam să-n/văț a mu/ri vreo/da-tă;* *strofa safică* se compune din trei astfel de versuri și dintr-un adoneu (ca „al patrulea stih“): ↘ ∨ ∨ / ↘ ∨ – de fapt, un dactil și un troheu (*infra* – strofa safică).

▲ Saga

(din germ. *Saga*, „legendă, povestire“)

Saga desemnează fie legendele / istoriile lgendar-eroice ale popoarelor nordice din Scandinavia, din Islanda etc., fie un roman-cronică-de-familie, după cum acreditează critica / istoria literară modernă acest termen dincoace de proza-torul englez John Galsworthy (1867 – 1933) și dincoace de capodopera sa, «Forsyte Saga».

▲ Salm

(de la *Salmoș,* numele regelui-medic din Cogaion, întemeietorul *Zalmoxianismului*)

Prin *salm* este desemnat: fie piciorul metric pentasilabic (numit și zalm), în care accentuate sunt silabele 1 și 5, constituindu-se în emistih decasilabic,

reverbe-rând perechea de 5 + 5, adică „decada de aur“ a Zalmoxianismului,

_ v v v _ // _ v v v _

(*Pe-un* picior de *plai*, / *pe-o* Gură de *Rai*...), fie cea mai scurtă formă fixă de poezie din istoria liricii universale, constând într-un distih, al cărui prim vers are măsura 2, un troheu, fiind stihul „un-doi-rii“(„undoìrii” / „îndoìrii“) Întregului, și versul secund, măsura 4, „o zalmoxiană pereche de trohei“, considerându-se „viersuire“ a primelor patru conducătoare (după structura tetradică / tetraontică a Zalmoxianismului):

_ v _ (v-1, m-2) (a)

_ v _ v (v-2, m-4) (a).

Din „triplarea salmului“ prin „tristihuire“ rezultă trisalmul... (în total din 18 silabe, ori din 17, ca haiku-ul).

Eroul liric al salmului este un observator, un participant la o ordine microcosmică și, deopotrivă, macrocosmică.

▲ Satiră

(cf. fr. *satire*)

Satira este specia genului liric, unde vocea auctorială, apărătoare de valori morale, ridiculizează, condamnă aspecte / fenomene negative ale societății, ale caracterelor, concepțiilor, mentalităților etc.

Neîntrecută satiră, peste secolul al XX-lea, rămâne partea a doua din «Scrisoarea III» de Mihai Eminescu: ...*Nu se nasc glorii pe stradă și la ușa cafenelii, / N-avem oameni ce se luptă cu retoricele suliți / În aplauzele grele a canaliei de uliți, / Panglicari în ale țării, care joacă și pe funii, / Măști cu toate de renume din comedia minciunii ? / Au de patrie, virtute, nu vorbește liberalul, / De ai crede că viața-i e curată ca cristalul ? / Nici visezi că înainte-ți stă un stâlp de cafenele / Ce își râde de-aste vorbe îngânându-le pe ele. / Vezi colo pe urâciunea fără suflet, fără cuget, / Cu privirea-mpăroșată și la fălci umflat și buget, / Negru, cocoșat și lacom, un izvor de șiretlicuri, / La tovarășii săi spune veninoasele*

nimicuri; / Toți pe buze-având virtute, iar în ei monedă calpă, / Quintesență de mizerii de la creștet până-n talpă. / Și deasupra tuturora, oastea să și-o recunoască, / Își aruncă pocitura bulbucații ochi de broască... / Dintr-aceștia țara noastră își alege astăzi solii ! / Oameni vrednici ca să șază în zidirea sfintei Golii, / În cămeși cu mâneci lunge și pe capete scufie, / Ne fac legi și ne pun biruri, ne vorbesc filosofie. / Patrioții ! Virtuoșii, ctitori de așezăminte, / Unde spumegă desfrâul în mișcări și în cuvinte, / Cu evlavie de vulpe, ca în strane, șed pe locuri / Și aplaudă frenetic schime, cântece și jocuri.../ Și apoi în Sfatul Țării se adun să se admire / Bulgăroi cu ceafa groasă, grecotei cu nas subțire, / Toate mutrele acestea sunt pretinse de roman, / Toată greco-bulgărimea e nepoata lui Traian ! / Spuma asta-nveninată, astă plebe, ăst gunoi / Să ajung-a fi stăpână și pe țară și pe noi ! / Tot ce-n țările vecine e smintit și stârpitură, / Tot ce-i însemnat cu pata putrejunii de natură, / Tot ce e perfid și lacom, tot Fanarul, toți iloții, / Toți se scurseră aicea și formează patrioții, / Încât fonfii și flecarii, găgăuții și gușații, / Bâlbâiți cu gura strâmbă sunt stăpânii astei nații ! // (...) // Dar lăsați măcar strămoșii ca să doarmă-n colb de cronici; / Din trecutul de mărire v-ar privi cel mult ironici. / Cum nu vii tu, Țepeș Doamne, ca punând mâna pe ei, / Să-i împarți în două cete: în smintiți și în mișei, / Și în două temniți large cu de-a sila să-i aduni, / Să dai foc la pușcărie și la casa de nebuni !

În „decaedrul de aur“ al satirei românești se relevă: «Sa-tiră. Duhului meu» de Grigore Alexandrescu, «Odă la ciocoi» de Bogdan Petriceicu Hasdeu, «Scrisoarea II» de Mihai Eminescu, «Noaptea de noiemvrie» de Alexandru Macedonski, «Duduia» de Tudor Arghezi, «Problema spinoasă a nopților» de Geo Dumi-trescu, «Perpetuum mobile» de Marin Sorescu, «Parastas pentru politica externă a României» de Adrian Păunescu, «Despre con-diția Poemului Planetar» de Ion Pachia Tatomirescu și «Scurt reportaj. În sprijinul profesorului de română care cere mai multe ore de predare pe săptămână» de Mircea Dinescu.

▲ Sămănătorism

(de la revista «Sămănătorul», 1901 / *sămănător-* + suf. *-ism*)

Sămănătorismul este un curent cultural (politic, literar etc.) ce a apărut în România primelor decenii ale secolului al XX-lea ca reacție împotriva orientărilor moderniste ale epocii, militând pentru: *cultivarea unei literaturi inspirate din reali-tățile naționale; specificul național românesc se datorează țărănimii, orașul / civilizația burgheză fiind „sursa tuturor relelelor", a degradării sufletului creștin-autohton, a vicierii economic-spirituale a așezămintelor patriarhale din România; idilizarea vieții satului patriarhal „cu boieri de viță veche"; exaltarea nostalgică a trecutului, blestemarea orașului ca loc de pierzanie, refugiul în natura idilizantă; culturalizarea maselor populare prin cărți „inspirate", pe ale căror rânduri «să cadă deopotrivă lacrima bogatei doamne și a sătencei» (Iorga); esteticul înseamnă etnicul și, deopotrivă, eticul etc.*

Din „trena" *Rodicăi* lui Vasile Alecsandri (1821 – 1890), «purtând cofiță cu apă rece / pe ai săi umeri albi, rotunziori», «floare de crin», «pe lângă junii sămănători», „mireasă-crăiasă pe cale de flori", cu «sânul leagăn de pruncușori», „cu grâu de aur în păr" etc., ivindu-se mai opulent la *Nunta Zamfirei* lui George Coș-buc (1866 – 1918), s-a ajuns la *direcția tradiționalist-poetică să-mănătoristă din poezia română a secolului al XX-lea,* promovată mai întâi de revista de la care îi provine și numele, «Sămănă-torul» (înființată de G. Coșbuc și Al. Vlahuță în anul 1901, condusă de Nicolae Iorga între anii 1902 și 1906; a continuat să apară până în 1910), ori de revistele: «Albina» (1897 – 1937, București), «Ramuri» (1905 – 1914, Craiova), «Făt-Frumos», «Pa-loda literară», «Vatra», «Povestea vorbii», «Floare albastră», «Viața», «Neamul Românesc», «Neamul Românesc

Literar», «Floa-rea darurilor», «Drum Drept», «Cuget Clar» etc.

Estetica sămănătorismului. Între reperele estetic-sămănătoriste, con-fundându-se adesea *etnicul* și *eticul* cu *esteticul*, s-au impus: (1) *idilismul rural,* sau *înfățișarea pitorească a satului românesc,* „u-nic depozitar al specificului național“, (2) *paseismul,* adică *întoar-cerea spre trecut,* elogiul „ordinii“ gentilice, condamnându-se „stri-căciunile“ prezentului civilizatoriu, urbanizarea etc., (3) *cultivarea sentimentului dezrădăcinării,* din convingerea că satul este „tărâ-mul“, „vatra“, „aria“, „spațiul“, unde s-a conservat tot ceea ce es-te mai bun și mai frumos etno-social la poporul valah / da-coromân, în vreme ce orașul a fost dintotdeauna „locul pierzaniei“ etc.

Reprezentanții direcției sămănătoriste din poezia românească a secolului al XX-lea sunt numeroși. Dar foarte puțini au creat operă sămănătorist-poetică de valoare estetico-literară indiscutabilă. E. Lovinescu, în *Istoria literaturii române contemporane (1900 – 1937),* ilustra direcția poetic-sămănătoristă prin Șt. O. Iosif (Brașov, 11 / 23 octombrie 1875 – 22 iunie 1913, București), creatorul „ca-podoperei sămănătorismului“, *Doina* (intrată în numeroase manuale școlare: *Se tânguiesc / Tălăngi pe căi, / Și neguri cresc / Din negre văi, / Plutind pe munți... / La Făgădău, / La Vadul-Rău, / Sus, la răscruci, / Vin trei haiduci / Pe cai mărunți... // Grăiesc încet... / Un scurt popas – / Și spre brădet / Pornesc la pas / Cei trei călări... / Sus, peste plai, / Tăcutul crai / Al nopții reci, / Umbrind poteci, / Se-nalță-n zări... / Și neguri cresc, / S-anină-n crăngi; / Se tânguiesc / Și plâng tălăngi / Pe căi pustii... / Se duc uitați / Cei trei fârtați, / Săltând în șa, / Plutind așa, / Ca trei stafii... / Dar când ajung / La cotituri, / Un chiot lung / Din mii de guri / Dărâmă stânci... / Haiducii mei / Doinesc toți trei; / Și clocotesc, / Și hohotesc / Păduri adânci...*), autorul volumelor «*Patriarhale*» (1901), «*Credințe*» (1905) etc., cultivând «poezia nostalgiei, îndeosebi a copilăriei, adică a vârstei lipsite de răspundere și hrănită numai din seva idealului, nostalgia

unei vagi epoci patriarhale, după cum e și poezia velei-tății neconvertibile în voință a visării fără obiect precis» (LScr, 6, 75), Zaharia Bârsan (sămănătorist «prin banalitate și imitație» în vo-lumele *Visuri de noroc,* din 1903, *Poezii,* din 1907 / 1924), Ion Bârseanul (din volumele *Primele cântări* – 1906, *Rapsodii și balade* – 1910, «clătinat de fapt între influența lui Coșbuc ... și Eminescu»), Maria Cunțan (*Din caerul vremii,* 1916, «lirică fără originalitate», revărsată «în două masive volume»), Maria Cioban («imitatoare a lui Coșbuc», în volumele de *Poezii,* din 1906 și din 1927), Ecate-rina Pitiș (la care, în volumul de *Poezii,* din 1909, «platitudinea curentă se amestecă fără a se personaliza»), I. U. Soricu (autor al *Florilor dalbe,* din 1912, și al volumului *Doinele mele din zile de luptă,* din 1917, «amalgam de rămășiți verbale ale poeziei eminesciene și ale poeziei populare» – LScr, 6, 77), Ion Al. George (care a lărgit «cadrul inspirației, de la tradiția națională la tradiția latină», în volu-mele *Aquile,* din 1913, și *Domus taciturna,* elegii din anul 1926), A. Mândru (autorul volumelor *Zări senine* și *Floarea Tibrului,* unde «idilismul regal... nu și-a găsit o expresie diferențiată» – LScr, 6, 79), G. Vâlsan (autorul poeziilor «prețuite și de T. Maiorescu», dar adunate în volumul *Grădina părăsită*, «după douăzeci de ani de la publicarea lor în *Sămănătorul*», în 1924, aducând «uneori o frăgezime delicată de notație, un psihologism interesant, o poliritmie savuroasă» – LScr, 6, 79), Ion Sân-Georgiu (autorul volumelor: *Freamăt, Ruguri* – poeme de război, *Rodul sufletului, Arcul lui Cupidon* etc., unde «lipsa de originalitate... devine acceptabilă prin corectitudine», evoluând în penultimul și ultimul volum «până la aparențele modernismului, fie prin abuz de imagine, fie prin dezinvoltura formei libere, fie prin egocen-trism și mai ales tumultuos senzualism» – LScr, 6, 80), G. Rotică

(autorul volumelor: *Poezii,* 1909, *Cântarea suferinței,* 1920, *Paharul otrăvit,* 1924, unde «are, totuși, o frăgezime a sincerității și a unei elo-cinți sentimentale fără artificii» – LScr, 6, 81) ș. a. În 1997, *O Istorie a Literaturii Române* (IV) de Ion Rotaru mai certifică și alți poeți sămă-nătoriști: Emanoil Bucuța (Bolintinul din Deal, 27 iunie 1887 – 7 octombrie 1947, București), autorul volumului *Florile inimii* (1920), unde epigonizează «dulceag, în descendența lui Șt. O. Iosif...», aflându-și «locul, ca un element de legătură între vechiul sămă-nătorism (colaborase și la *Cuget românesc,* la *Luceafărul, Ramuri, Drum drept,* editase însuși neosămănătorista *Boabe de grâu, între* 1930 și 1935, era redactor la *Graiul românesc* etc.) și curentul care venea în prelun-girea lui» (RotIst, IV, 147); Ion Buzdugan (Brânzeii Vechi – Bălți / Basarabia, 9 martie 1889 – 7 ianuarie 1967, București), autorul volumelor *Miresme din stepă* (1922), *Țara mea* (un volum înmănunchind poeme dintre anii 1918 și 1928, între care și *Vedenii:* «Lângă Nis-tru,-n vale, s-a oprit în noapte, / Poposind în taberi trudnici cărăuși; / Susură oștirea de porumbiști coapte, / Fâșâind din să-bii aspre de pănuși // Tinerii dejugă boii de la care / Și-n să-geți de glume, pilduiri și jocuri, / Pun la foc să facă grabnic de mâncare... / Cei bătrâni s-așează roată lângă focuri», ori „litania“ *Ecouri din Bugeac:* «Privesc pierdut în zări de vremuri depărtate, / La viforul cumplit de ani ce-ntineresc / Câmpiile-ți pustii, cu um-bre-nsângerate, / Bugeacule, Buceac, pământ moldovenesc !» – *apud* RotIst, IV, 329), *Păstori de timpuri* (1937), *Metanii de Luceafăr* (1942) etc. *O istorie a literaturii române din Voivodina* de Ștefan N. Popa semnalează și alți sămănătoriști: Ion Bălan (Măru / Iablanca-Vârșeț, 10 iunie 1925 – 1 iulie 1976), autor al volumelor de versuri: *Cântecul satului meu* (1947), *Brazde-n primăvară* (1952), *Albu* (1952, având coautor pe Radu Flora) etc., „un epigon“ coșbucian (cf.

POist, 53 sqq.); Radu Flora (Satu Nou, 5 septembrie 1922 – 4 septembrie 1989, Rovini-Banat / Iugoslavia), autorul volumelor de versuri: *Ioan Aioanei* (1945), *Drum prin noapte*, *Poeme cu lumină*, *Liniștea zorilor* (1976), *Piruete* (1981), *Unghi de cer* (1984) și *La capătul nopții* (1988), traversând și o perioadă de versificație pro-letcultistă – când și-a pus numele pe texte cum *Strofe pentru tovarășa Marghita, Versuri pentru brigada bosniacă, Poeme răsărite-n grâne, Cântecul tractoristului, Prietene, tovarășe, frate* etc. –, cultivând și „sentimentul dezrădăcinării“: *Drum de țară, drum de țară, / Dude albe, dude negre. / Numai tină, foc și pară, / Lângă dor – dor, piatră-n piatră, / Drum de țară, drum de țară* («Drum de țară»); *Văd copilăria învăpăiată, o spuză. / Fără valuri. Fără maluri. / Golașă și pară, la pândă, vre-o meduză. / Banatule, îndepărtatule, / râvnesc colbul tău și serile cu povești... / Sat natal, în seara aceasta, unde ești ?* («Îndepărtată amintire, seara» – *apud* POist, 72), ori îndreptân- du-se spre o poezie gnomică («Unii mârâie, alții latră, fiecare cum poate și crede, / Dar fiecare doar hămăitul altuia-l vede.» – *ibid.*); ș. a. O interesantă „vegetație“ poetic-sămănătoristă și-a făcut apariția în ultimul deceniu al secolului al XX-lea, după avalanșa de volume de tristihuiri (adesea în schema 5-7-5), pretinse a fi micropoeme-*haiku* («Cânepa la topit, / apa susură – / chicot de codane» – AT, 7; «La Dăbuleni / țâțele fetelor – / piersici coapte în iunie.» – AT, 8; «La Poiana de Sus / preotul Mircea / lacrimă peste Maria.» – AT, 14; «Trecând peste vară, / țăranii / se înalță cu soarele.» – DClip, 23; «Plugarii ară, / sudoarea fulgerului / pe spi-narea mea.» – DClip, 27; «Țăranii se-ntorc / din țarina sudorii / cu miros de grâu.» – DClip, 38; «Ajun de Crăciun / colind din Bucovina / sigilat în plic» – Prep, 83).

▲ ● Scenă

(lat. *scaena*, „adăpost, refugiu“; cf. fr. *scène*)

Prin *scenă* se înțelege diviziunea cea mai mică dintr-o piesă de teatru, com-ponentă a unui tablou, ori a unui „cânt“, sau a unui act, delimitată convențional de intrarea / ieșirea unui personaj.

Scena mai înseamnă și partea unui teatru – special ame-najată, puțin ridicată deasupra solului, izolată prin rampă, cu decoruri – în care are loc reprezentația dată de actori în fața publicului. În teatre „ultramoderne“ din a doua jumătate a seco-lului al XX-lea, scena a fost amplasată „în mijlocul publicului, ca o arenă de circ“, ori ca „element fundamental arhitectural-teatral“, puternicele simboluri conturându-se astfel sub ochii receptorilor. Când nu se face referire la o piesă de teatru, termenul de scenă mai desemnează și «o singură întâmplare, un episod important, emoționant etc.; de aci: *scenă tragică, lirică, bufă, comică, înspăimântătoare, terifiantă* etc.; și tot astfel, dintr-o concepție mai veche, după care lumea este văzută ca un teatru, Balzac și-a împărțit *Comedia umană* în „Scene din viața particulară, pariziană, de la țară, politică“ etc.» (DTL, 392).

▲ Schiță

(cf. it. *schizzare,* „creionare rapidă“)

Schița este specia genului epic, cu un singur plan narativ, limitându-și acți-unea la un episod caracteristic din viața protagonistului, unde preponderente sunt elemente moralizator-comico-satirice.

În „decaedrul de aur“ al schiței românești se relevă volu-mele: «Momente și schițe» (1892) de I. L. Caragiale, «Moș Teacă» (1893) de Anton Bacalbașa, «Pe drezină» (1899) de I. A. Bassarabescu, «Ale vieții valuri» (1932) de Tudor Mușatescu, «Su-fereau împreună» (1966) de Ion Băieșu, «Insul» (1968) de Iulian Neacșu, «Zâna castraveților» (1976) de Valentin Silvestru, «Mo-zaic»

(1983) de Aurel Antonie, «Tratat de apărare permanentă» (1983) de George Cușnarencu, «Garduri și leoparzi» (1985) de Ștfan M. Găbrian.

▲ ● Secvență narativă

Din punctul de vedere al „sintaxei“ / „gramaticii prozei“, unde unitatea structurală de bază este *propoziția*, corespunzând unui *enunț narativ minimal* de tipul *subiect – predicat*, desigur, *secvența narativă* este o *unitate (narativă) maximală* ce constă într-un lanț de enunțuri (narative) minimale.

Și „un lanț“ de unități narative maximale – adică de sec-vențe conectate naratologic – alcătuiește o *structură narativă* *(infra)*. Într-o *secvență narativă* („unitate maximală“, din punct de vedere na-ratologic), între două enunțuri (narative) minimale (propoziții), *se stabilesc trei relații fundamentale / tipice* (după «Gramatica Deca-meronului», din 1969, a lui Tzvetan Todorov): în primul rând, *relația logic-narativă,* prin care enunțul minimal (propoziția) se conec-tează la raportul cauză – efect; în al doilea rând, *relația temporal-na-rativă*, ce are în obiectiv, firește, cronologia evenimentelor, fiind marcată (sau chiar nemarcată, dar sesizabilă la receptor) – „la suprafața textului“ – de cuvintele / expresiile câmpului semantic al timpului; în al treilea rând, *relația spațial-narativă* – determinată de un anume „paralelism structural“ al enunțurilor narative minimale („paralelismul propozițiilor“).

▲ ● Secvență poetică

Din punctul de vedere al „sintaxei“ / „gramaticii poeziei“, unde unitatea structurală de bază este *versul-propoziție*, corespunzând unui *enunț poetic minimal* de tipul *subiect – predicat*, desigur, *secvența poetică* este o

unitate maximală ce constă într-un lanț de enunțuri – poetice – minimale, în care echivalența, contigui-tatea devin factori constitutivi esențiali.

„Un lanț“ de unități poetice maximale – adică de secvențe conectate – alcătuiește o *structură poetică.*

În antichitate, secvența desemna și un imn religios în pro-ză, care se cânta la anumite sărbători catolice (DN, 972).

Într-o *secvență poetică,* desigur, după cum subliniază și Roman Jakobson (*supra – v. funcțiile comunicării*), „echivalența devine fac-torul constitutiv al secvenței“; aici, se poate cerceta „lucrarea la apogeu“ a funcției poetice, „locul (ei) central în comunicarea este-tică“, dar și capacitatea maximă de *selecție* și de *combinare,* în sublimul orizont al cunoașterii metaforice, deoarece *„principiul echivalenței este proiectat de pe axa selecției pe axa combinării“.*

▲ Sei

Prin *sei* este desemnată de către esteticienii / teoreticienii niponi acea capacitate – în primul rând, a micropoemului-haiku – de a surprinde puritatea, absoluta frumusețe, elementele producătoare de catharsis, din fenomenalitatea, din dinamica / metamorfozele lumii.

Dar *sei* trebuie să existe în sinea micropoemului, în afara oricăror „stimuli exteriori“, inclusiv calitatea receptorului (buchetul de lăcrimioare / mărgăritărele, „creanga de sakura“ etc. pot fi ne-cesare, dar numai ca „ambalaj“, însă nu trebuie confundată cate-goria estetică de *sei* cu un astfel de „ambalaj“). Florin Vasiliu și Camelia Bașta ne încredințează: «Un poet care surprinde o clipă de inefabil este Fujiwara no Hirotsugu, ce îi trimite unei fete o creangă de sakura înflorită, de care era legat un poem, în spiri-tul sei: *Pe fiece petală / a florilor acestei crengi /*

găsești mereu cuvântul / din inimă pornit... / Să nu-l disprețuiești, frumoaso !» (VBPoe, 55)*;* dacă nu este de vină traducerea, atunci *sei* nu există în aceste banale stihuri; există însă în micro-poemul-haiku semnat de Fl. Vasiliu: *Să simți neantul... / Seara, când a amuțit / privighetoarea.* (*ibid.*).

▲ Semilogie / semiotică

(cf. fr. *sémiologie / sémiotique* < semeion, „semn“ + *-logos*)

Prin *semiologie* – sau *semiotică* – se înțelege știința care studiază funcțiile semnelor, a domeniilor ca sisteme de semne, fiecare domeniu astfel cercetat (ar-tele figurative, folcloristica, formulele de politețe, limba, literatura, mitologia, mu-zica, procesul de învățământ, semnalele militare, simbologia ritualică etc.), constituindu-se în câte o ramură semiologică / semiotică.

▲ Semn

(lat *signum*, „indice, marcă“)

Prin *semn* (ca unitate de comunicare, sau cuvânt) – nu în accepțiunea conectată la cea etimologic-latinească de „indice“, de „marcă distinctivă“, ori de „element lingvistic perceptibil prin simțuri și indicând / exprimând ceva diferit de sine însuși“, ci în accepțiunea de dincoace de anul 1916, datorată acelui *Cours de linguistique générale* de Ferdinand de Saussure – se înțelege o entitate mai mult decât psihologică, „holist-psihologică“ (dacă sintagma poate fi îngăduită), aidoma unei „me-dalii“ cu o față *semnificantul* și cu cealaltă *semnificatul,* «entitate care unește nu un lucru cu un nume, ci „un concept și o imagine acustică“» (DTL, 397).

Altfel spus, prin *semn lingvistic* se înțelege o asociere dintre *un conținut / semnificat* (obiect / fenomen din cosmosul nostru) ș*i o expresie* sau *un semnificant* (un sunet, ori o

înlănțuire de sunete), într-o uni-tate de comunicare. Într-o operă literară, raportul *semnificat – semni-ficant* reactivează vechea problemă a secolului al XIX-lea despre *con-ținut și formă*; forma se identifică în expresie; «prin constituirea *poeticii* ca disciplină de interferență dintre lingvistică și critică, opera a început să fie socotită o realitate autonomă, semnificând nu în raport cu o altă realitate preexistentă, ci cu celelalte valori-semne de care este legată într-un sistem, având un semnificat propriu, indiferent de referent (realitatea extralingvistică)»*(ibid.)*. Trebuie reți-nut și faptul că în mod obișnuit prin *semn lingvistic* «se înțelege complexul sonor al cuvântului (imaginea acustică) privit ca purtă-tor al unui „conținut psihic“, al unui „înțeles“, al unei „noți-uni“»; *semnul lingvistic* «are patru funcții fundamentale, legate de na-tura conținutului general și abstract exprimat de el: a) *funcția de abstractizare și de generalizare* (el face posibil saltul de la cunoașterea senzorială la cunoașterea rațională, de la primul la cel de-al doi-lea sistem de semnalizare); b) *funcția de fixare* a datelor cunoașterii umane; c) *funcția de diferențiere* în cadrul sistemului, realizată prin fonemele și prin morfemele sale (în virtutea unor reguli și calități distincte, proprii); d) *funcția de transmitere a informației* (a ideilor și a sentimentelor), în calitate de element al comunicării.» (CDobMD, 374).

▲ Semnificant
(cf. fr. *signifiant*)

Prin *semnificant* se înțelege fie sunetul articulat, sau înlănțuirea de sunete articulate, ori „un substitut (al sunetului / sunetelor)“, prin care se manifestă un semn lingvistic ca înfășurare, ca „haină“ a unei semnificații din real, din cosmosul nostru, semnificație fixată / „agățată“ – ca „imagine“ / „folder“ – în creier / „hard-disk“, fie

totalitatea sunetelor / literelor (grupurilor de sunete / litere) dispuse pe „o suprafață poematică“, într-un holopoem, ca „elemente formante“ întru nașterea paradoxistă a unui „mereu real“ și „alt semnificat“.

Semnificantul – „un singur sunet articulat“, ori „o secven-ță-sonoră“, sau „un lanț de sunete articulate“ (dar și „un substi-tut“), întotdeauna într-un raport de interdependență cu o semnifi-cație, «este alcătuit din foneme (unități rezultate din cea de-a doua articulare) și este notat în bare oblice; de exemplu, în cu-vântul *pace*, semnificantul */ p-a-c-e /* se află într-un raport de inter-dependență cu semnificatul (semnificația) „pace“; totalitatea semni-ficanților dintr-o limbă constituie planul expresiei; între expresie și conținut există un raport de interdependență» (CDobMD, 376). În pe-rimetrul literaturii, *semnificantul* desemnează „forma“ / „mijloacele de expresivitate“, strategiile auctorial-retorice etc. dintr-un text („stra-tegii“ care – din perspectiva diacronică a poeziei, după cum rele-vă Mircea Scarlat, în interesanta *Istorie a poeziei românești* – sunt selec-tate, firește, prin prisma poeticului, fundamentale dovedindu-se „ornarea fastuoasă“, „refuzul ornării“ – cf. ScIst, I, 28 sq.). În poezia lui Nichita Stănescu, îndeosebi, a autorilor de holopoeme, de utopii lirice, se petrece și o „revoluție“ a *semnificantului* împotriva *semnificatului (infra)*, încât *semnificantul* – ca totalitate a învelișurilor sonore, a lite-relor („vocabulelor“) din textul poematic – să nască / producă *semnificat*, adică un „obiect“ nou, o proaspătă „stare“, un „real fe-nomen“ etc.

▲ Semnificat

(cf. fr. *signifié*)

Prin *semnificat* este desemnat fie acel chip de obiect din real, din cosmosul nostru cotidian, „fixat“,

„depozitat“ în cortex / creier, ca într-un „hard-disk“, și „agățat“ / „antrenat“ în gândire / vorbire de un semnificant, întru „întregul“ („fața și reversul“) unui semn lingvistic, fie acel paradoxist chip de „obiect din re-al“, de „nouă stare“, proiectându-se în cortex, întru catharsis, la facerea / recep-tarea unui holopoem.

Semnificatul este așadar «înțeles (...) al semnului lingvistic, care intră într-un raport de interdependență cu semnificantul sau expresia (cu secvența sau tranșa sonoră) a acestuia; el este notat în ghilimele; de exemplu: în cuvântul *casă,* semnificatul „casă“ se află într-un raport de interdependență cu semnificantul sau expresia / *c-a-s-ă* /; totalitatea semnificaților dintr-o limbă constituie *planul conținutului*...» (CDobMD, 376). În perimetrul literaturii, *semnificatul* desemnează „conținutul“ / „ideile“, sau „sistemele ideatice“, „sentimentele defi-nitorii pentru o epocă“ etc., dintr-un text, sau – de pildă, privi-tor la istoria poeziei – «criteriul poeticului» – care, potrivit păre-rii lui Mircea Scarlat, din *Istoria poeziei românești*, este o parte a „con-venției poetice“; și «din cauza istoricității criteriului poeticului, nu există un limbaj universal al poeziei, ci limbaje poetice ale vârstelor sau curentelor culturale» (ScIst, I, 29). În stănescianul para-doxism ontologic al limbii, desigur, se produce o „revoltă“ / „revo-luție“ a semnificantului împotriva semnificatului, mergându-se pâ-nă la semnificantul născător de semnificat, căci „materia decurge din Cuvânt / Logos“ (cf. TSp, 133 sqq.).

▲ ● Sens conotativ

Prin *sens conotativ* se înțelege orice sens – în afara sensului propriu / fun-damental – pe care-l capătă un cuvânt în funcție de context.

Critica literară modernă a preluat din lingvistică termenul de sens conotativ; în funcție de context, sensul

conotativ poate fi restrâns, ori extins; «analiza stilistică a unei poezii, care ca-racterizează lingvistic expresia metaforică și simbolică, utilizează frecvent termenul de conotație, numind fie toate asociațiile emo-ționale sau senzoriale provocate de un cuvânt, fie orice sens cog-nitiv rezultat al sugestiei, interferenței, ambiguității relației dintre sensul primar și sensul simbolic al unui cuvânt» (DTL, 96). „Opoziția“ dintre sensul conotativ (conotație) și sensul denotativ (denotație) «apare astfel ca rezultat al dispoziției „extralogice“ (în limbajul poetic) și „logice“ (în limbajul uzual științific) de la cuvânt; ast-fel, explicarea unei metafore sau a unui simbol este evidențierea lanțului de sensuri contextuale ale cuvântului, de modificări su-biective, deci de conotații ale înțelesului acceptat unanim de co-lectivitatea de vorbitori; de sensul conotativ, introdus de un poet, depinde valoarea efectului poetic și cognitiv pe care îl produce utilizarea cuvântului; de exemplu, într-un context poetic arghezi-an, viață și moarte, care nu au nimic comun prin sensurile lor denotative, intră în raport prin sensurile conotative ale cuvintelor „se înnoptează“ și „ceață“» *(ibid.)*: *Ziua de ieri s-a ținut după mine, crezând, / Ca un câine flămând, / Că e legată cu ceva, cu vre o curea, / Cu vre o frânghie, de viața mea – / Și la o răspântie cu statui / S-a întors, văzând că nu-i. // S-a pierdut neputincioasă și pribeagă / După ce vremea întreagă / M-a urmat, pas cu pas, până azi / La amiazi. // Cine și-a pierdut o zi cât o viață, / S-o caute repede. Se înnoptează. Se lasă o ceață* («O zi» de T. Archezi – ArV, I, 190). Cuvântul *fereastră* într-un anumit context poate avea sensul conotativ de „oră liberă în programul unui profesor“; în drama «Iona» de M. Sorescu, *fereastra* înseamnă ieșirea din pântecele chi-tului, simbol al spațiului / universului-capcană; în tabloul al III-lea, după „despărțirea de pescarii muți“, Iona chibzuiește, scoate cuțitul și începe să-și croiască

fereastra „de evadare“ din orizon-tul-pântece-de-chit: «– Dacă nu există ferestre, ele trebuie inven-tate.» (SSms, 25). „Dialogul“ este propulsat de asocierile imprevizibile și de fantezismul ironic-paradoxist debordant, punându-și problema întreținerii tuturor peștilor mării, „pe mâncare și pe bere“, aluzia fiind destul de străvezie la explozia demografică din secolul al XX-lea și la limitele planetare ale resurselor de hrană. Viziunile sunt terifiante, închipuind o zână acvatică, Marea, turnând apă tuturor peștilor în gurile căscate spre ea. De la părelnicia intrării în năvod a Marelui Pește, visat de-o viață, se derulează o scenă simbolică, într-un onirism derizoriu; protagonistul visează în fieca-re noapte numai pești, fiind sătul «de atâta duhoare în somn», întrucât nici un vis nu este lipsit de pește: «– Visul și peștele. / – Visul unu – crap. / – Visul doi – morun. / – Visul trei – *plătică*.» (SSms, 10). Și când visează *plătica – denotativ:* „pește de apă dulce – *Abramis brama“* / *conotativ: „salariu“* –, din cauză că este mică, insignifiantă, se trezește întodeauna înjurând. Protagonistul se fo-iește apoi în pat până spre ziuă, când ațipește din nou și când visează, în loc de balenă, *o...fâță (denotativ: „orice pește mic care înoată repede“ / conotativ: „tânără ușuratică“),* încât nici nu și-o poate aminti, căci «se topește până te trezești». De la problemele ridicate de visele de pescar, trece, analogic, la cele de pădurar; crede că și în ipostaza de pădurar ar fi copleșit tot de „vise profesionale“: i-ar veni în somn numai copaci. Fantezia lucrează mai departe „în progresie geometrică“, protagonistul presupunându-se pădurar și imaginân- du-și cantitativ, un vis, chiar din prima noapte, cu un milion de copaci, dând o umbră deasă ca mierea; la o astfel de umbră ar putea sta cu capul pe o rădăcină și ar contempla veverițele: «– Și eu colo, cu capul pe-o rădăcină, să mă tot uit după veve-rițe. / – Veverițele nu

trebuie să le prinzi. / – Asta mi-ar mai lipsi – să mai alerg și după veverițe în somnul meu nenorocit. *(Cătând spre năvod.)* Oare ? / – Ai, să-l scot ?» (SSms, 11). Eroul revine la condiția lui de pescar sărac, trage de năvod și constată că nu este nimic, dar se întreabă de ce atârnă așa de greu dacă nu e nici un pește în el. Își explică și această misterioasă, trans-parentă „greutate“, prin faptul că un nor își culcase umbra exact pe năvodul lui. Lucrarea fanteziei îl proiectează de-acum și ca *pescar de nori:* «– Mai bine m-aș face pescar de nori. / – Azi unul, mâine altul. / – Aș aduce repede potopul. / – Că la nori am noroc. *(Pauză.)* / – *(Dă cu ochii de acvariu. Vorbind cu peștișorii.)* Tot în voi mi-e speranța. / – *Plevușca,* săraca ! / – Ea duce greul mărilor și oceanelor.» (SSms, 12). *Plevușca* desemnează mul-țimea de „peștișori de baltă cu corp lungăreț“, din soiul *Leucaspius delineatus;* simbolic-paradoxist, poetul face aluzie la mulțimile sărace (țărănime, muncitorime) dinspre baza piramidei sociale. Tabloul în-tâi se termină cu scena în care Iona „se decide“ să pescuiască din „proprietatea-i privată“, din propriul acvariu, căci marea nu-i purtase noroc. Este prilej de meditație asupra *visului de aur* – cone-xiune subtil-metaforică în ceaușista *epocă de aur*, ori la «Comunismul – *visul de aur* al omenirii», trâmbițată lozincă și în anii creării pie-sei *Iona:* «– Pești, fiți atenți, nada mea o să-și facă efectul ! / – *(Privind acvariul, apoi marea.)* Apa asta e plină de nade, tot felul de nade frumos colorate. Noi, peștii, înotăm printre ele atât de repede, încât părem gălăgioși. Visul nostru de aur e să înghi-țim una, bineînțeles, pe cea mai mare. Ne punem în gând o fericire, o speranță, în sfârșit ceva frumos, dar peste câteva clipe observăm mirați că ni s-a terminat apa.» (SSms, 13). Desigur, se ter-mină și apa / „viața“ lui Iona din

tabloul întâi, căci în clipa în care «se apleacă peste acvariu», «gura peștelui uriaș începe să se închidă; Iona încearcă să lupte cu fălcile care se încleștează scâr-țâind groaznic», permițând, totuși, a se auzi, înaintea lăsării în-tunericului, ultimile replici: « – Ajutor ! Ajutoooor ! / – Eh, de-ar fi măcar ecoul !».

▲ ● Sens denotativ

Prin *sens denotativ* se înțelege sensul propriu / fundamental, caracteristic pentru un cuvânt, adică lexicalul sens care redă exact ideea ce trebuie exprimată.

Sensul denotativ este strâns legat de conținutul noțional / logic al cuvântului, de sensul de bază, primordial, originar, prin-cipal, esențial al unui cuvânt. De exemplu: *bucată* are sensul deno-tativ (propriu / fundamental) de „fragment dintr-un întreg“; *cabinet* are sensul denotativ de „încăpere destinată exercitării unei profe-siuni“; *fereastră* are sensul denotativ de „deschizătură de formă re-gulată, lăsată în peretele unei clădiri, al unui vehicul etc. pentru a permite să intre aerul și lumina; ansamblu format dintr-un ca-dru fix și din cercevele în care se fixează geamuri; ansamblu format din această deschizătură împreună cu cercevelele care o încadrează și cu sticla fixată în cercevele“ etc.

▲ Sextină

(lat. *sextus*, „al șaselea“; cf. fr. *sextine*)

Sextina este o poezie cu formă fixă alcătuită din 39 de versuri dispuse în șase strofe de câte șase decasilabi, ori endecasilabi iambici, rima supunându-se și ea unei scheme riguroase (a–b–a–b–c–c), adăugându-li-se încă o terțină; dar mai desemnează – ca în ultima vreme – și o strofă alcătuită din șase versuri.

În literatura română, *sextina* a fost cultivată de Ion Bu-dai-Deleanu (întreaga epopee «Țiganiada» este alcătuită din sexti-ne), de George Coșbuc, Tudor Arghezi ș. a.

▲ Shintõism (Șintoism)

(din japonezul *shintõ,* „calea-zeilor-din-lucruri“ + suf. *-ism*)

Shintõismnul (Șintoismul) este religia națională a Japoniei – după unii cer-cetători, „monoteistă“, după alții, „panteistă“ –, proiectând în „panoul central“, ca divinitate de prim rang, pe *Amaterasu-o-mi-kami* (Zeița-Soare / Zâna-Soare), des-cendentă din „ochiul lui *Izanagi* “, alcătuitorul perechii primordiale, alături de *Iza-nami,* pereche ivită „în a șaptea generație de zeități“, evident, și după voința „stă-pânului Absolutului / Cerului“, *Ameyuzuru-hi-ame-no-sagiri-kuni-yuzuru-huni-no-sagiri-mokoto*, doctrina-i având *în nucleu ideea nemuririi,* derivată din identifica-rea zeului-stăpân-absolut (*Ame-yuzuru-hi-ame...* / „Părintele-Cer“) cu întregul u-nivers, într-un mirific „panteism“, căci Cuvântul (întrupat / neîntrupat) este în toa-te cele terestre, subpământene și celeste, inclusiv în omul ce, în acest temei, se relevă în *kami,* între „cele opt mii de miriade de divinități“, „manifestare diferită a aceleiași divinități unice“, asigurând „Marea Unitate a tuturor lucrurilor din Uni-vers“.

Kami (*ka-* „invizibil“ + *-mi* „minune“), spirala kami-ontică, toate cele ale lumii (îndeosebi, din arhipelagul cu sanctuarele Shintõismului) se înrăzăresc grație Zânei-Soare, *Amaterasu-o-mi-kami,* protectoare a pământului Japoniei. *Amaterasu-o-mi-kami* (Zeița-Soare, sau Zâna-Soare) are ca „mesager“ cocoșul „solar“.

Kami este conceptul misteric al Shintõismului, intraductibil în alte limbi, aidoma dorului de la valahi / dacoromâni, deși în ka-mi există mult *dor de cer*; dinspre «kami-uri, ca ființe înzestrate nu atât cu sacralitate cât cu o aură de mister, de supranatural, de taină, iradiază spre oamenii obișnuiți o forță de stăpânire a des-tinelor, de supunere față de puterea lor ca o fatalitate benefică» (SCJT, 53); «în esență, între elementele naturii și om, trecerea se făcea cu ușurință ca între valori apropiate, deși soarele, apa, muntele, pomul deveneau mai repede kami-uri, sau sedii ale spiritelor (nu-mite kami), decât ființa omenească; și aceasta din urmă dobândea forță și statut de kami numai după moarte; omul devenit stră-moș, creator de familie, de linie genealogică, având o descendență atestată, sau individul trecut dincolo de înzestrările omului obiș-nuit, prin însușiri aparte, ca personalitate politică, religioasă sau din alt domeniu, putea deveni kami; în general, japonezul vedea în kami acea existență supranaturală ce se găsea situată cât mai sus» *(ibid.)*. „Solaritatea“ a constituit coloana vertebrală a ideilor și credințelor religioase în spațiul spiritual nipon; unitatea, coerența sacră, austeritatea tradițiilor, solemnitatea / sublimul riturilor, e-roismul caracteristic „nemuritorilor“ etc. s-au păstrat prin preoții shintõiști, *kanushi* (impresionând prin simplitatea vestimentară – «ea constă într-o robă albă, iar capul preoților este acoperit cu un fel de bonetă neagră, înnodată sub bărbie», prin organizarea lor «într-o castă închisă, ereditară», transmițându-și funcția / profesia «în familie, din tată în fiu», într-o «ierarhizare destul de rigu-roasă, pe opt ranguri», cel mai înalt fiind *shainshu,* «privilegiul per-soanelor de origine princiară» – SCJT, 64).

Împărații niponi se consideră că descind din zeitatea ances-trală, *Amaterasu-o-mi-kami*, Zeița Soarelui (cf.

SCJT, 58). *Shintõismul* (în chineză: *chen-tao*) / *Kami-no-michi* înseamnă *calea zeilor / înțelepților* (cf. SCJT, 54; VSInt, 32; TDum, 60 sqq.). *Amaterasu-o-mi-kami,* „Marea Zeiță Strălucitoare a Cerului“, Zâna-Soare, s-a născut (după cum se știe) din ochiul stâng al tatălui, Izanagi – după „destrămarea“ perechii primordiale, *Izanagi-Izanami* (cu „finalul“ asemănător celui din legenda / mitul lui Orfeu-Dună-reanul / Thracul și Euridike); «prin nașterea zeiței Amaterasu se produce momentul cheie, dominant, al întregii mitologii japoneze shintõiste; se spune că templul de la Ise (faimosul centru shin-tõist, loc de pelerinaj și sit al unei arhitecturi specifice) ar fi fost fondat chiar de Amaterasu» (SCJT, 35). Tsuki-Yumi, Zeul-Lună (la Niponi, „Luna este de sex masculin“), s-a născut din ochiul drept al tatălui-zeu, Izanagi; în fața strălucirii Zânei-Soare, pe Scara Cerului, unde fusese urcat și el de droaia de zei, «în cali-tate de soț al surorii sale», Tsuki-Yumi pălește; cearta „între soți“, pe Scara Cerului, se iscă iute; «zeița Amaterasu i-a aruncat cuvinte grele fratelui ei și nu a mai vrut să-l vadă, în așa fel că zeii i-au despărțit pentru o zi și o noapte și stau separați până în zilele noastre; legenda lunară nu are în Japonia o dez-voltare prea mare» *(ibid.);* zeii, observând „nepotrivirea de lumină și de caracter“, au dat câștig de cauză Zânei-Soare. Există și „Po-dul Ceresc, *Ukibashi“* (cf. SCJT, 33), „pod plutitor prin spații“, pe care a pășit perechea primordială, Izanami și Izanagi, amintind, desigur, Scara Cerului, pe care s-au urcat Amaterasu-o-mi-kami și Tsuki-Yumi. Din nerespectarea codului arhaic, în „cazul“ zeului Izanagi și al zeiței Izanami, care coborâseră, „spre a deveni soț și soție“, de pe Podul Ceresc / Ukibashi, pe prim-născuta insulă niponă (din cele 4223), Onogoro-jima / Onokoro (insula se închegase din prima picătură de apă prelinsă

de pe lancea lui Izanagi, pe când se afla încă pe pod), loc al hierogamiei, «primii descendenți ai cuplului primordial sunt imperfecți» (SCJT, 34); «pe insulă se afla o coloană mare, un fel de *axis mundi,* sau coloană a cerului nipon; cuplul mitic a hotărât să facă înconjurul coloanei: bărbatul de la stânga și femeia de la dreapta; când s-au întâlnit, Izanami a exclamat veselă: ce fericire să întâlnești un bărbat atât de fru-mos ! Izanagi s-a întunecat la față, pentru că Izanami nu a respectat ritul înconjurării coloanei: el, în calitate de bărbat, trebuia să exclame formula; pentru a le merge bine au ocolit din nou coloana mare, pronunțând el textul ritual: ce fericire să întâlnești o femeie atât de frumoasă !» (VIc, 93); după rostirea for-mulei sacre a avut loc hierogamia („împreunarea“), născându-se întregul panteon shintõist. *Shintõismul „modern“* face să se înrăzărească divinități „ale virtuții“, „ale dreptății“, „ale sincerității“ etc., deve-nind o religie etică, polarizată de *cultul imperial*, bineînțeles, împă-ratul – ca descendent zeiesc, ori „divinitate încarnată“ – autopro-iectându-se în „panoul central“, alături de Zâna-Soare, Amaterasu, în calitate de „șef religios suprem“ («deci monarh de drept divin, într-un stat totodată hierocratic și constituțional» – KD, 636).

Rădăcinile *Shintõismului / Kami-no-michismului* sunt adânc împlântate în mitologia, în preistoria / istoria populației *ainu, în ideile / cre-dințele religioase* ale „paleojaponezilor“, putând fi revelate în spi-rala spiritualității arhipelagului cu mai bine de un mileniu și jumătate înainte de apariția „analelor“ *Kojiki,* datând din anul 712 e. n. și *Nihongi,* datând din anul 720, „anale“ care au fost „vecto-rizate“ după „model“ chinez, în evidențierea «genealogiei comune a ființelor divine și a dinastiei imperiale» (SCJT, 31). Până în secolul al VIII-lea e. n., se poate vorbi despre un „chip vechi“ al Shintõis-

mului; din secolul al IX-lea încoace, istoria religiilor nipone a în-registrat „noul chip“ al Shintõismului, vectorizat de relieful spiri-tual „nou“ al arhipelagului ultimului mileniu „interferențial-civili-zatoriu“.

Dimensiunea shintõistă a existenței impresionează în spațiul nipon prin *trăirea în sublim*, în demnitate, prin mândria de a fi sub soare, întru afirmarea înaltului spirit justițiar, întru triumful Binelui / Luminii asupra Răului / Întunericului (Genunii), întru biruința rațiunii în fața violenței, întru iubire și armonie teluric-celestă. Eroismul poporului nipon, în ultimele două milenii, se relevă și prin „implementarea“ în *dimensiunea shintõistă a existenței.*

▲ ● Simbol

(cf. fr. *symbole* < gr. *symbolon*, „semn de recunoaștere“)

Simbolul este o complexă „figură de stil / semnificație“ prin care eul po-etic, îndeosebi, cel modern, își arată „deplina măsură“ în ființarea-i „inconfun-dabilă“, „unică“ / „unicizatoare“, printr-un cuvânt-cheie, ori printr-o „excepțio-nală“ sintagmă / metaforă, grație lucrărilor de conexionare polidirecțională: *on-tologică* – sau „naturală“, *analogică* – ori „formală“, *convențională* – sau „de înțelegere“, *contingentă* – ori „de alteritate“, *diseminatorie* – sau de „multiplica-re“ / „autodisipare“ etc.

De la programul revoluționar al simbolismului încoace, lân-gă problema *simbolurilor consacrate / convenționale,* se pune și problema *simbolului produs, propriu, proaspăt-născut, inconfundabil și inalienabil*, ale cărei soluții („de producție“) nu se află decât în seama „poeților născuți, nu confecționați“, a veritabilelor genii / talente. Între consacratele *simboluri, se află și porumbelul*; este pentru antichitatea necreștină „iubirea fericită – pasăre a Vene-rei“; în «Vechiul Testament»,

desemnează „pacea și iertarea divi-nă“; în Creștinism, reprezintă „Duhul Sfânt, nemurirea sufletului“; *corbul* «simbolizează gravitatea sau înțelepciunea, dar și profeticul dar – ca pasăre a lui Apollo –, vocea conștiinței, ca și moartea ce se apropie; același simbol poate avea sensuri benefice și male-fice – de exemplu, *șarpele»;* după simbolica viselor lui Freud, *șarpele* și *stâlpul* «sunt simboluri falice», în vreme ce *scoica* este «simbolul sexual feminin»; «alături de aceste *simboluri consacrate, devenite convenționale*, apar necontenit altele, numite *contingente* – Henri Morier –, cele pe care scriitorul le descoperă, conferind o valoare simbolică unui obiect, unui fapt trăit, unei ființe sau unei circumstanțe.» (DTL, 402). Arhicunoscutul simbol celebru, pur-bacovian, *plumb,* prin funcționalitea polivalenței lui lirico-semantic-sincretice neasemuite, poate fi luat drept *etalon* pentru simbologia lirică românească și chiar pentru modernismul european al secolului al XX-lea. Este *plumbul* bacovian *un simbol de rangul întâi* pentru că a fost îndelung-căutat, cu greutate ales / găsit, de ochiul geniu-lui, apoi, pentru că a fost șlefuit de mâna geniului, în atelierul geniului, nu comandând altor ateliere; celelate simboluri bacoviene, *materia plângând, golul istoric, locuința lacustră, amurgul violet, nervul de primăvară, femeia cântând barbar în cafenea, ploaia* etc. sunt de rang secund, terț etc.; se poa-te ca peste decenii, „spiritul secolului al XXI-lea“ să treacă în „panoul central“ al receptării poeziei bacoviene și alte două sim-boluri, *plânsul materiei* și *golul istoric*, alături de *plumb*, dar nu să-l și înlăture de-acolo.

Programul estetic al simbolismului își revendică – dincoace de anul 1880, firește – „figura de stil / semnificație“ a *simbolu-lui, de unde vine și numele curentului* (*infra*). Dar pentru că poeții de geniu sunt „contemporani“ cu toți poeții de același grad (adică de

„gradul cel mai înalt“) din toate anotimpurile istoriei literare, G. Bacovia, Mallarmé, Rimbaud ș. a. nu interzic utilizarea sim-bolului de către nesimboliști; Eminescu (1850 – 1889), cel mai mare reprezentant al romantismului euro-american, creează / utili-zează simboluri de o extraordinară capacitate lirico-semantic-sin-cretică: *salcâmul* – axis mundi; *codrul* – permanența / perenitatea, „înveșnicirea“ Dacoromânității la Dunăre; *Decebal* – eroismul exem-plar; *Dacia / Dochia* – ca spațiu: Edenul Dunărean; ca personaj mi-tic: zeitatea abundenței, belșugului etc.; *Zalmoxis* (Zamolx) – sacrul întreg cosmic din care suntem parte; *Hyperion* (< *hyper-,* „peste“ / „deasupra“ + *-eon,* „spirit“ / *-ens,* „ins, ființă“) etc.

▲ ● Simbolism

(cf. fr. *symbolisme*)

Simbolismul este curentul literar considerat între cele mai mari *revoluții es-tetico-literare,* constând în (1)*verslibrism* (cultivarea versului liber); (2) *instru-mentalism / wagnerianism* (reactivarea muzicii originare din Cuvânt prin inter-mediul *„corespondențelor“, sinesteziilor, simbolurilor* etc.) și (3) *conectarea ariei tematice / „motivice“ la sfera absolutului, la apoteoză / apogeu*.

În orizontul anului 1880, în Franța și în alte țări euro-pene s-a ivit estetica unui nou curent literar, *simbolismul*, ca re-acție antiparnasiană. „Fiziologul“ criticii literare franceze, Albert Thibaudet, sublinia faptul că «simbolismul a obișnuit literatura cu ideea de revoluție indefinită, cu un blanquism artistic, cu un drept și o datorie a tineretului care constau în a răsturna gene-rația precedentă, în a alerga spre un absolut (...); revoluția sim-bolistă, ultima până acum, va fi poate și ultima în

absolut, pen-tru că a încorporat motivul revoluției cronice în starea normală a literaturii.» (TFiz, 485). În România, veritabila propagare a elementelor esteticii simbolismului s-a făcut prin școala macedonskiană de la *Literatorul* (din anul 1880 și până în anul 1920). Se afirmă că Ale-xandru Macedonski a fost primul teoretician al simbolismului din Europa. După *Școala Simbolistă Macedonskiană,* s-a remarcat în literatura română din primele trei decenii ale secolului al XX-lea și a doua școală, *Școala Erviniană,* a lui Ovid Densusianu, de la revis-ta *Vieața Nouă* (1905 – 1925). Simbolismul european a cunoscut și o culminație, în literatura română, prin volumul *Plumb* (1916) de George Bacovia.

▲ ● Simetrie

(lat. / gr. *symmetria*; cf. fr. *symétrie*)

Prin *simetrie* ca „figură de construcție" estetico-literară se înțelege așeza-rea / dispunerea unor „părți" (capitole, scene, simboluri, metafore, versuri „voltaice" etc.) „la egală distanță" față de un „centru" / „nucleu", încât să contri-buie „economic" la maxima armonizare a elementelor din spațiul liric, epic, sau dramatic, al unei opere, creând impresia de sfericitate / perfecțiune.

Esteticienii au atras atenția, de la Aristotel încoace, că re-producerea / redarea de „chipuri" de obiecte, „imitația" acestora, se relevă drept „prilej de plăcere"; de perimetrul artei ține și „plă-cerea" produsă de *identitatea aspectuală* descoperită în natură, bi-neînțeles, de imitat și ea fiind, de la aripile în zbor ale unui vultur, ale unei vrăbii, ale unui fluture etc., până la dispunerea simetrică a petalelor în „corola de minuni a lumii" (L. Blaga), ori până la simetriile lichide dintr-ale „valurilor mândre generații spumegate" (Gr. Alexandrescu), fie în succesiunea lor de pe Olt, de la Cozia, fie de pe Marea

Getică / Neagră; «într-o formulă generală – observa și Eugeniu Speranția –, „imitația“ aceasta, sau repetarea unor impresii, care nu e totdeauna datorită inten-ției unui artist, se reduce la ceea ce, geometricește, se numește: *simetrie*; câteva linii trase la întâmplare cu cerneală pe jumătatea unei foi de hârtie și apoi calchiată invers pe cealaltă jumătate, va da un fel de figură ornamentală, mai mult ori mai puțin *fru-moasă* prin simetria ei; nu este necesar ca elementele unei simetrii să fie chiar ele frumoaase, ci impresia frumosului decurge din in-tuiția simetriei.» (SpPoe, 17 sq.). În mod obișnuit, desemnăm prin *sime-trie*, „două figuri spațiale asemănătoare“, cu elementele componente dispuse „invers“, ca și cum se reflectă într-o oglindă; multiplicarea aceleiași forme, „fără inversiune“, este un alt tip de simetrie; «un același „motiv“, o aceeași figură geometrică, regulată sau nu, dar repetată de mai multe ori de-a lungul unei linii ori pe o supra-față, poate să dea un aspect ornamental, decorativ, care să în-frumusețeze de pildă un perete, o mobilă, o urmă, un obiect vestimentar; simetria este, însă, o lege care se aplică în marea generalitate a formelor de viață animală și, cu prea puține aba-teri, chiar într-ale vieții vegetale; ea se impune multiform în toată structura anatomică a speciei noastre; mai mult, o regăsim în euritmia proceselor noastre fiziologice, de la respirație (...) la alternările dintre sistolă și diastolă, fără să mai reamintim și de reeditarea acelorași faze de dezvoltare la fiecare individ în decur-sul întregii lui ontogeneze; (...) chiar dacă, în cerebralitatea noas-tră, simetria anatomică și ritmul fiziologic nu pot fi obiect al u-nei intuiții directe, chiar dacă nu le simțim nicicum, există în mod necesar o cerință, o propensiune inconștientă, fără justificare din ordin intelectual, care totuși le învăluie

într-o atracție nece-sară, ne determină pentru ele o preferință firească și le imprimă întotdeauna nuanța „agreabilului“.» (SpPoe, 18). Dar impresionează nu numai simetria formelor vizuale, ori auditive, adică *simetria senzorială,* ci și simetria din profundele câmpuri psihice / mentale, adică *simetria conceptuală;* «posibilitatea comparației între imagi-nile mintale a două sau mai multe obiecte distincte face posibil așa numitul „proces asociativ“, proces de „asociații de idei“» (SpPoe, 21); simetria conceptuală este antrenată mai ales de funcția vor-birii / cuvântului (Logosului); «grație unei intervenții a imaginației, denumim o imagine printr-un alt termen decât cel care uzual îi este propriu, și aceasta se petrece și în baza unei relații de asemănare, dar și datorită altor raporturi; avem de-a face aci cu așa-numiții termeni figurați; intervenția termenului figurat face ca imaginile curente să ne apară într-o lumină nouă, plasându-se în-tr-o simetrie de ordin conceptual; cu cât simetrica latură a celor două imagini ține mai mult de esența lor, de o notă mai caracteristică ori mai reliefată, cu atât folosirea termenului figurat poate să surprindă, să placă, să se impună ca mijloc artistic su-perior» (SpPoe, 22); la scriitorii / artiștii moderni, simetria conceptuală se extinde la *alegorie*, la *simbol* etc., adică «la mari ansambluri de imagini, de concepte sau de idei, a căror destinație nu e în ele înșile, ci în posibilitatea de a sugera gânduri ce n-au fost exprimate direct» *(ibid.).*

Eminescu apelează la simetrie în majoritatea poemelor sale ample, nu numai sub pecetea antitezei, ci și prin plasarea unor metafore-simbol în „dechiderea“ și în „închiderea“ unui poem; în *Scrisoarea I*, al cincilea vers din „deschidere“, «Ea din *noaptea amintirii* o vecie-ntreagă scoate / De dureri...», cu metafora-simbol, este „strategic“ / „simetric“ dispus, în „ecuația decadei de aur“,

drept al zecelea vers din „închiderea“ poematică: «Și din *noaptea amintirii* mii de doruri ea ne scoate; / Amorțită li-i durerea...» etc. Romanele lui Liviu Rebreanu operează cu interesante simetrii conceptual-re-aliste, sugerând sfera, simbol al perfecțiunii; în „deschiderea“ ro-manului «Ion», *drumul* („întovărășindu-se cu Someșul, de la Cârlibaba“), în admirabila ecuație *drum–râu*, *și reperele „prevestitor-thanatice“* – Râpele-Dracului, Cișmeaua-Mortului, Pripasul din „scrântitura de coline“ etc. – reapar simetric în „închidere“: același *drum* e urmărit tot secvențial-cinematografic, dar cu „inversă derulare“; în «Pădu-rea Spânzuraților», impresionează simetricele scene-simbol: cea a spânzurării ofițerului ceh, purtător de simbolic nume, Svoboda („libertate“), „în deschidere“, și cea a spânzurării ofițerului român, Apostol Bologa („apostol“ al glasului sângelui de neam ce biruie „spiritul rangului / vasalității“) din „închidere“; și în literatura secolului al XX-lea, lucrarea estetică a simetriei pare a nu cu-noaște frontiere.

▲ Simplocă

Simploca este o repetiție lexicală constând în combinarea unei anafore cu o epiforă.

În toate genurile se face apel la simplocă: «*Nu vrea să iasă... Nu vreau* să vrea *să iasă...*» (*Apus de Soare* de Barbu Ștefănescu Delavrancea); v. *supra,* anafora / epifora – *era lemnul / mu:* «...*era lemnul* coapsei, *mu; / era lemnul* limbii, *mu; / era lemnul* glotei, vioara-*mu; / era lemnul* peșterii / violate...» *(Odă lemnului, sau cântec pentru elementul mu / TFulg, 94);* sau prin „dublare intensiv-accentuatoare“ *(dăltuiesc, dăltuiesc)* și „ana-foră-trident“ *(insensibil–insensibil–insensibil):* «Mărgărint-mărgărint, *dăltuiesc, dăltuiesc* / pe liniile de forță ale marelui tezaur gravitațional, / după radiografia pânzei de păianjen

/ de-acolo, de sub streașina de șindrilă înaripată, / sub lentilele-aburite-ale Atoatenfloritorului; / *dăltuiesc, dăltuiesc* și moartea din oase, / *insensibil,* printre zâne cu amfore smălțuite în creștet, / *insensibil,* între norii semințelor de mac din culturile noi, / *insensibil,* sub meșele aurind, fluturate de peșteri, / atent doar la acul hieroglifei – de grangur ciugulită –, / acul în care păianjenul pus-a fir, / împlântându-l în osia roții cerești, de safir...!» (*Sculptor împotriva morții...* / TVerb, 52*)*.

▲ Sincretism
(cf. fr. *syncrétisme*)

Prin *sincretism* se înțelege fie „colaborarea artelor și științelor tradiționa-le“, într-un complex act folcloric, „realizând, sau „re-editând“ un „produs“ ca „în-treg sacru“, cu conexiuni mitice (v. *supra* – folclor literar / caracter sincretic), fie „cooperarea a două sau mai multe coduri și enunțarea simultană a aceluiași mesaj“, ca, de pildă, în caligramă *(supra)*, în film etc.

▲ ● Sincronism
(cf. fr. *syncronisme* < gr. *syn-,* „împreună“ + *-chronos*, „timp“)

Sincronismul desemnează proprietatea a două sau a mai multor fenomene culturale / civilizatorii (curente literare, ideologice, mișcări, școli etc.) de a se pro-duce, de a se manifesta în același timp, în țări, în spații diferite.

În cultura / civilizația română, prin *sincronism*, sau *teoria sincronismului*, se înțelege *teoria lui E. Lovinescu*, lansată între anii 1924 și 1929, prin lucrările «Istoria civilizației române moderne» (vol. I – III, 1925 / 1925) și «Istoria lite-raturii române contemporane» (vol. I – VI, 1926 – 1929), *potrivit căreia cultura / civilizația unui popor se dezvoltă în interdependență cu civilizațiile / culturile celor-lalte țări de pe un continent, grație mijloacelor de*

comunicare și capacităților de imitare / adaptare la nou, la progres, în „spiritul veacului“, «un „saeculum“, care determină aceeași configurație a culturilor pe toate meridianele» (DTL, 406)*.*

E. Lovinescu a lansat în același timp cu *teoria sincronismului* și *teoria mutației valorilor estetice* (*supra*). În ceea ce privește *teoria sincronismu-lui,* aceasta nu înseamnă *adaptare întâmplătoare* la ritmul culturii europene moderne, ci *trăire «în același spațiu sufletesc»*. Lovinescu a pledat împotriva închistării în tradiționalism, declarându-se par-tizan al inovației în armonie cu tradiția și cu indiscutabilul ca-racter național, căci numai dacă ești profund național poți fi și universal. Influențele / „sincronizările“ nu pot suprima vreodată fondul etnic, deoarece integrarea în tendința generală a culturii moderne se realizează numai prin ceea ce este specific. Expusă în «Istoria civilizației române moderne», *teoria sincronismului* se re-levă drept „preludiu teoretic“ al «Istoriei literaturii române con-temporane», privind primul sfert al secolului al XX-lea. Potrivit concepției sale „moderniste“, E. Lovinescu ne încredințează: «Cum nu reprezintă valori absolute, ci valori relative, literatura unui popor nu trebuie studiată în fixitatea unei idei platoniciene, ci în mobilitatea ei; nu există o știință a literaturii, ci o istorie a ei, care n-o cercetează prin raportare la un imutabil ideal estetic, ci prin raportare la momentul istoric, adică la congruența tuturor factorilor sufletești ce i-au determinat stilul». E. Lovinescu a mi-litat pentru eliberarea *esteticului* de sub „tutela“ *etnicului* ior-ghist-sămănătorist și a *socialului* poporanist-ibrăilenist. E. Lovi-nescu a atras atenția și asupra existenței unui *sincronism al tra-diționalismului*. În procesul de sincronizare a culturii / civilizației române, ideile,

„formele“ european-occidentale, altoindu-se pe trun-chiul autohtonismului, au declanșat revoluționarea structurilor, adică a fondului, ducând la *mutații estetice*. Desigur, *teoria mutației valorilor estetice* justifică așa-zisele „salturi în literatură“; „înrâu-ririle externe“, „influențele“ sunt absolut necesare dacă, exercitân-du-se asupra elementelor autohtone, nu le anihilează / distrug, ci operează catalitic întru înregistrarea progresului dintr-o arie culturală / civilizatorie. Lansând *teoria sincronismului* și *teoria mutației valorilor estetice*, E. Lovinescu a avut în obiectiv scoaterea culturii române interbelice „dintr-o inerție periculoasă“ (considerând că „formele“ împrumutate „consolidează fondul“), „construcția“ prezen-tului pentru un viitor „cert“: «Ne iubim strămoșii, ne iubim însă și strănepoții: nu suntem numai punctul ultim al unei linii de generații, ce se pierde în trecut, ci și punctul de plecare al gene-rațiilor ce vor veni la lumină; nu suntem numai strănepoții în-cărcați de povara veacurilor, ci și strămoșii virtuali ai strănepo-ților târzii; obligațiile față de viitor depășesc pe cele față de tre-cut».

Pentru perioada literaturii române interbelice, E. Lovinescu, autorul teoriilor sincronismului și mutației valorilor estetice, ilus-trează un rol similar cu cel al lui Titu Maiorescu din perioada anterioară; după cum ne încredințează și G. Călinescu, «genul prin care, după 1919, s-a relevat personalitatea lui E. Lovinescu este polemica; el e într-adevăr un polemist mare, ca și Titu Ma-iorescu, discontinuu ca și acela. (...) Ceea ce este *Beția de cuvinte* la Maiorescu reprezintă la Lovinescu *Procopovici sau meritul de a nu fi scris nimic* (...); talentul de critic al lui E. Lovinescu și-a desfăcut floarea abia cu apariția poeziei noi; (...) Ion Barbu e prezentat sub sem-nul lui Anton Pann: „Plecat de la *Sburătorul*, d. I. Barbu a eva-dat din această poezie cosmică, frenetică, în largi

volute de pia-tră aruncate peste ape spumegânde, saturată de reminiscențe cla-sice; a judecat-o, probabil, retorică și factice; filonul noii sale in-spirații n-a mai pornit nici din rocă, nici din mitologia clasică (*Pentru marile Eleusine, Ixion, Dioniziacă, Pitagora* etc.), nici din Hérédia, nici din Nietzsche, ci din stratul băștinaș al unui anumit folclor, a cărui expresie caracteristică a fost Anton Pann. (...)”» (CILR, 803 sqq.).

Modernismul lovinescian promovează autohtonismul, inspira-ția din realitățile naționale dătătoare de valoare estetico-literară de talie universală: «Acestei inspirații îi răspunde, desigur, o no-uă ideologie și chiar atitudine: Orientul învinge Occidentul; inspi-rația trebuie să izvorască din realități naționale și nu din influ-ențe ideologice îndepărtate, din Platon sau din legende mitologice, din dionisiacul lui Nietzsche sau din parnasianismul francez (...) Dar nici la această „manieră“ pitorească și orientală, plină de se-vă folcloristică, poetul nu s-a oprit mult, ci a ancorat în formu-la ermetică a *Jocului secund*, al doilea promontoriu al modernismului liric românesc, cel dintâi fiind poezia lui Tudor Arghezi, ce nu-și răspund numai prin valoare sau putere de contagiune literară, ci și prin tendințele lor contrare.» (LScr, 6, 161).

De fapt, *modernismul* promovat de E. Lovinescu – la ce-naclul și prin revista *Sburătorul* – a însemnat „avangardism“ adânc ancorat în realitățile naționale, capabil să producă noi, profund-originale valori estetico-literare de talie universală; în acest spirit grăiește și *capitolul Modernismul (1. Mișcarea ideologică – Sburătorul / Contimporanul)* din *Istoria literaturii române contemporane:* «Fără a fi pornit sub auspiciile unei formule unice și cu forțe tinere și revoluționare, ci în inten-ția unei acțiuni de armonizare, printr-o selecționare prudentă și cu forțe

mature și încercate (L. Rebreanu, D. Nanu, Caton Teodorian, N. Davidescu, Victor Eftimiu, Elena Farago ș. a.), apă-rut la 19 aprilie 1919, *Sburătorul* și-a precizat de la început scopul de a activa numai în domeniul esteticului pur, cum era și firesc, și al stimulării noilor energii literare. În intenția urmărită meto-dic de a descoperi talente și de a pune în lumină pe cele nu în-că îndeajuns de afirmate stă acțiunea lui principală, cu efecte cu atât mai incontestabile, cu cât, în afară de *Convorbiri literare* și *Sămănătorul,* în prima fază a existenței lor, nici o revistă n-a trezit atâtea energii noi, așa că o bună parte a literaturii, mai ales modernistă, de după război, este creațiunea exclusivă a *Sburătorului* (Hortensia Papadat-Bengescu, I. Barbu, Camil Petrescu, Camil Baltazar, Gh. Brăescu, Ilarie Voronca, T. Vianu, F. Aderca, M. Celarianu, Ticu Archip, I. Peltz, Vladimir Streinu, Simion Stol-nicu, I. Călugăru, G. Călinescu, Anton Holban, Pompiliu Constantinescu, Alice Soare, I. Valerian, Virgiliu Monda ș. a. ... iar acum în urmă Lucia Demetrius, Eugen Jebeleanu, Octav Șuluțiu, Dan Petrașincu, I. Iovescu, Virgil Gheorghiu, Mihail Șerban, Ieronim Șerbu, Al. Robot ș. a. ... forțele literaturii de mâine).» (LScr, 6, 52). *Școala modernismului sburătoresc* este astfel evidențiată: «Trezirea atâtor energii literare, într-un spațiu de timp relativ mic, n-ar fi fost cu putință numai prin apariția, intermitentă și ea, a revistei, dacă n-ar fi fost ajutată de sforțările unui cerc literar, a cărui activitate de aproape douăzeci de ani s-a desfă-șurat și se desfășoară încă în planul esteticului, în deosebire de alte mișcări cu preocupări etice și naționale și al modernismului dirijat.» (LScr, 6, 53). „Modernismul teoretic“ lovinescian este în realitate *avangardism bine temperat:* s-a bazat «pe o lege de psihologie socia-lă – prin care criticul arăta bunăvoință principială față de toate fenomenele de diferențiere

literară. El n-a pornit însă dintr-o ne-cesitate temperamentală de revoluție, înfrânat fiind și de o cul-tură clasică și de inhibiția firească oricărui critic. Adevăratele revoluții nu le fac decât artiștii. Iată pentru ce modernismul de avangardă și experimental a fost susținut faptic de reviste mult mai înaintate, cum e *Contimporanul* (1923) poetului I. Vinea, care atâția ani a reprezentat avangardismul în literatură, ca și în ar-tele plastice, prin sforțarea cea mai susținută din câte am avut, precum și alte reviste mai sporadice, ca *Integral, 75 H. P., Punct, Unu* etc. – consecințe fatale ale sincronismului mișcării literaturii univer-sale, ce au experimentat și la noi dadaismul, expresionismul, inte-gralismul, suprarealismul – adică formele extreme ale modernismu-lui apusean.» (LScr, 6, 53).

▲ Sinecdocă

(cf. fr. *synecdoque* < gr. *synekdoche,* „cuprindere la un loc“)

Sinecdoca este figura de stil în care se substituie: (1) întregul prin parte, (2) pluralul prin singular, (3) obiectul prin materialul din care este confecționat, (4) genul prin specie etc., sau invers.

(1) „Fum“, „pânză“, „catarg“ părțile desemnează întregul: corăbiile, vapoarele, în «Marină estivală» de Ion Minulescu: *În port nici un vapor / Și-n larg, / Nici fum, nici pânză, nici catarg. (2) „Iobagul“ din eminescianul vers, Bolliac cânta iobagul și-a lui lanțuri de aramă* («Epigonii»), în lucrarea sinecdocăi, substituie pluralul / genul, adică *țărănimea, clasa iobăgimii* din Principatele Valahe ale Evului Mediu, prin singularul / specia: *iobag*. (3) În versul: *Și-acum, bărbați, un fier și-un scut !,* George Coșbuc apelează de asemenea la sinecdocă, substituindu-se obiectul – *sabia / armele de*

război prin materialul din care este / sunt confec-ționat(e): *fierul*.

▲ ● Sinestezie

(cf. fr. *synesthésie* < gr. *syn*-, „cu“ + -*aisthesis*, „senzație“)

Sinesteziile sunt procedee / deziderate estetic-simboliste prin care cores-pondențele se relevă pe nivelul vocalelor / consoanelor ce se încearcă într-o înfă-șurare cromatic-sincretic-semantică, ori vizual-senzorială (cu toate organele de simț „conlucrând“ / „colaborând“), împingând și menținând orizontul receptării în tangență la paradoxurile lumii.

După cum subliniază și Mircea Scarlat, în *Istoria poeziei romă-nești,* sugestia este pentru simboliști un mijloc «prin care semnifi-catul poeziei încetează de a mai fi explicit, transformându-se în-tr-o sumă de latențe» (ScIst, III, 53); prin programul estetic-simbolist, denotația este evitată, «efortul poetului mergând în direcția înmu-lțirii conotațiilor posibile» *(ibid.)*; eforturile simboliste de sporire a corolei conotațiilor duce la descoperirea sinesteziilor. Un mare po-et simbolist francez, Arthur Rimbaud (1854 – 1891), din „a do-ua promoție simbolistă“, în sonetul *Voyelles / Vocale*, preia ideea bau-delaireană a analogiilor de prin „pădurile de simboluri“ (v. *supra* – corespondențe) și proiectează registrul sinesteziilor de la nivelul semnificanților la nivelul vocalelor: *A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, / je dirai quelque jour vos naissances latentes: / A, noir corset velu des mouches éclatantes / Qui bombinent autour des puanteurs cruelles, // Golfes d’ombre; E, candeurs des vapeurs et de tentes, / Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d’ombelles; / I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles / Dans la colère ou les ivresses pénitentes; // U, cycles, vibrements divins des mers virides, / Paix des pâtis semés d’animaux, pais des rides / Que l’alchimie imprime aux grands fronts studieux; // O, suprême Clairon plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges: / – O l’Oméga, rayon violet des Ses Yeux !*

(RAnth, I, 451 / RŒ, 148 sq.) ☯ *A negru, E alb, I roșu, U verde, O de-azur, / Latentele obârșii vi le voi spune-odată: / A, golf de umbră, chingă păroasă-ntunecată / A muștelor lipite de-un hoit, jur-împrejur; // E, pânză, abur candid, umbrelă-nfiorată, / Lănci de ghețari hieratici, și spițe de-un alb pur; / I, purpuri, sânge, râsul unei frumoase guri / Cuprinsă de mânie, sau de căință brată; // U cicluri, frământare a verzilor talazuri, / Adâncă pace-a turmei ce paște pe izlazuri, / Și-a urmelor săpate pe frunți de alchimie; // O, trâmbiță supremă cu țipătul ciudat, / Tăceri pe care Îngeri și Aștri le străbat / – Omega, licăr vânăt ce-n ochii Ei învie !* (traducere: Petre Solomon). Desigur, orice tâlmăcire a sonetului nu poate cuprinde forța expresiv-sinestezică a origina-lului, ca în exemplul: *I, pourpres, sang craché... / I,-mpurpuratul, sânge scuipat...* – ceea ce, în puterea sinestezică dintâi a textului francez și în cea a tălmăcirii „literale“, fără a ne lăsa încorsetați în catren, antre-nează în receptor nu numai cromatismul, *roșul / împurpuratul sânge,* adică vizualul, ci și olfactivul, *gustul sângelui scuipat,* fie de la o ex-tracție efectuată la stomatolog, fie de la un scandal ce s-a lăsat cu o rupere de dinți, fie de la un tuberculos ce-și „scuipă plă-mânii“ etc.

În *Sonuri și culori,* un poet simbolist român, Mircea Demetriade (1861 – 1914), se încearcă neconvingător într-o „replică“ la sone-tul semnat de Arthur Rimbaud: *Alb A; E gri; I roșu, un cer de asfințire, / Albastru O, imensul în lacuri oglindit...*

Deosebit de interesante sunt și corespondențele / sinesteziile în poezia română, de la Eminescu încoace (marele romantic euro-pean – cel din *Memento mori,* din *Odă – în metru antic* etc., fiind atent la dinamica poeziei franceze parnasiene și simboliste, cum, de altfel, și Vasile Alecsandri, cel din *Pasteluri* etc.): *Cântăreț e uraganul pentru lupta care arde, / Bolta lirei lui e cerul, stâlpi de nori sunt a lui coarde, / Vânturând stelele roșii prin argintul neguros...;* sau: *...se năruie văzduhul de-al săgeților vărsat...* (M. Eminescu,

«Memento mori»; *vărsat* – „variolă“ / „pojar“ – cf. TEm, 78 sqq.); *Veniți: privighetoarea cântă și liliacul e-nflorit.* (Al. Macedonski, «Noaptea de mai»); *De-atâtea nopți aud plouând, / Aud materia plângând...;* sau: *O pictură parfumată cu vibrări de violet.* (G. Bacovia, «Lacustră» / «Nervi de primăvară»); și un complex sinestezic „tâlmăcindu-se“ în *limita tragic-existențială* a *ens*-ului uman: *Rănite-s păsările-n ghimpi stelari, în frigul / abisului sălbatic. Din apele incerte, / din grâu sfințit pe rouă de sub amiaza lăncii, / noi le hrănim, Cuvinte, cu untdelemn le ungem / pe răni și pe lumină, pe tulburatul câmp / surpat în timpurie luptă cu verde verticală – / o baie-a nașterii la infinit sedusă / când păsări aburesc pe dedesubtul gheții.;* sau: *Văd lunguindu-se azi mierea ta, Cuvinte, / și zilelor cum orele le-ntinzi...* (I. P. Tatomirescu, *Încântece,* 1979 – «Sobor, 30 / 31» – TÎnc, 55) etc. Din estetica simbolismului, în a doua jumă-tate a secolului al XX-lea, prin generația *Labiș-Stănescu-Sorescu,* dezide-ratul corespondențelor / sinesteziilor a fost preluat de *paradoxism, în* revoluția *semnificantului* împotriva *semnificatului,* și dus în *necuvinte / ne-Cuvânt*.

▲ Sintagmă
(cf. fr. *syntagme*)

Sintagma desemnează un soi de „cuvânt compus“ cu o mai proaspătă / re-centă îmbinare între „elementele formante“, relevându-se, desigur, într-o unitate semantico-sintactică „stabilă“, rezultată din două sau mai multe „cuvinte“ între ca-re există raporturi de subordonare, în combinarea elementelor consecutive dobân-direa valorii făcându-se prin „opoziția“ față de precedentul și față de următorul, mergându-se, grație „metonimizării“ / „sinecdocizării“, până la „înrăzărirea“ lor în „unități poetice“ alcătuitoare de mesaje lirice (autoanihilarea acestui „statut“ fiindu-i impusă de „gradul de uzură“).

Conceptul se ilustrează prin: Academia Dacoromână din București, Agenția de Formare și Ocupare Profesională Timișoara, *agenție de voiaj / spionaj, agent diplomatic, băgător de seamă,* Camera de Comerț și Industrie, Colegiul de Institutori, Colegiul de Măiestrie Sportivă, Colegiul Româno-Grec de Turism, Compania de Inginerie în Acți-onări Electrice, Compania Națională Apele Române S. A., *Dalbul-de-Pribeag, deschizător de drumuri,* Facultatea de Calculatoare și Informatică Aplicată, Facultatea de Filologie, Facultatea de Litere, Filosofie și Istorie, Facultatea de Management în Producție și Transpor-turi, Ministerul Apărării Naționale, Ministerul Muncii și Protec-ției Sociale, *ministru de externe,* Oficiul Județean pentru Protecția Con-sumatorului Timiș, *om de știință, Școala Iluminist-Valahă Antihabsbur-gică Ardeleană,* Școla Iluminist-Valahă Sud-Dunăreană Antiotoma-nă de la Moscopole, *tăietor de frunze la câini, Țara-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fă-ră-Moarte,* Uniunea Scriitorilor din România, Universitatea Creștină Dimitrie Cantemir etc.

▲ Sonet

(cf. fr. *sonnet*)

Sonetul este poezia cu formă fixă alcătuită din 14 versuri în măsura 11 (endecasilab), structurându-se în două catrene și în două terțete, având rimele dispuse după schema: a-b-b-a // b-a-a-b// c-d-c // d-c-d.

La provensali, prin *sonnet* se înțelegea un text recitat sau cântat (viersuit) cu acompaniament instrumental. În spaniolă, în italiană și în română, măsura clasică a versului de sonet este en-decasilabul; în franceză este preferat alexandrinul (12 silabe); în engleză, decasilabul. Regula sonetului mai cere ca în text

să nu se repete vreun cuvânt (exceptând, desigur, auxiliarele, prepozițiile, conjuncțiile) și ultimul vers să se constituie într-o „memorabilă maximă“.

Primul sonet românesc, sub semnătura lui Gh. Asachi, a văzut lumina tiparului în anul 1821. Până în prezent, istoria literaturii noastre a înregistrat câteva sute de autori de sonete memorabile (după Gh. Cardaș – *Cartea sonetelor românești,* 1933 –, «în prima perioadă, de 120 de ani, aproape 200 de poeți români scriseseră sonete» – DTL, 412): Alecsandri, Eminescu (31 de sonete – cf. ESon, 29 sqq.), Macedonski, Bacovia, Blaga, Barbu ș. a. În litera-tura română, există și sonete care se abat de la schema clasică, „inovațiile“ constând, fie într-o altă dispunere strofică, fie într-o altă schemă a rimelor, fie în altă măsură (decasilab, dodecasilab / alexandrin) etc. Vasile Voiculescu a scris între anii 1954 și 1958 cele nouăzeci de sonete celebre, publicate sub titlul: *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare, în traducere imaginară de V. V.* «Sonetul *CLXXXIII*», de Vasile Voiculescu, de pildă, are versurile dispuse „monostrofic“, penultimul și ultimul detașându-se ușor spre dreap-ta, în măsura 14 și în următoarea „schemă de rime“: *a-b-a-b-c-d-c-d-e-f-e-f-g-g*. Anghel Dumbrăveanu a publicat în 1999, volumul de poeme, *O ireală bucurie de-a aștepta,* unde, în ciclul secund, *Regimul unei hime-re,* alcătuit din *douăzeci și cinci de sonete,* cultivă un tipar ori-ginal: este păstrat numărul de 14 versuri din sonet; în unele sonete întâlnim măsura 10 / 11, într-altele, măsura 15 / 16, ori chiar 17 / 18; strofic, cele 14 versuri sunt dispuse astfel: (I) catren – rime îmbrățișate: *a-b-b-a;* (II) catren – rime îmbrățișate: *c-d-d-c;* (III) *„monostih“ / „vers-voltaic“,* independent / singur, care preia toată „încărcătura lirico-semantic-sincretică“ din primele do-uă catrene; poate fi vers în întregime nou, poate fi emistih nou și emistih preluat din versul cel mai

expresiv din primele două catrene, poate fi, deseori, reluat / „laitmotiv“, al patrulea vers din primul catren; acest *vers-voltaicizator* poate rima cu oricare vers din cele două catrene anterioare (*a* / sau *b* / ori *c* / *d*); (IV) catren – rime îmbrățișate: *e-f-f-e;* (V) „monostih“ voltaiciza-tor, fie din catrenul anterior (al treilea catren), fie vers integral-nou ca „vers-sinteză“ pentru cele trei catrene, dar rimând în *e* sau în *f;* există o dominantă ritmică iambică în sonetele dum-brăveniene, dar, în general, ritmurile se asociază / armonizează în funcție de relieful sufletesc al fiecărui stih. Ilustrăm această formulă nouă prin sonetul ce dă titlul întregului ciclu, «Regimul unei himere»: (I) *Suntem într-o vreme socială de spasmofilie* (m-16; a) / *ispitiți să ne hrănim cu cozi de comete* (m-13; b) / *O ceașcă de cer azuriu ar putea să te-mbete* (m-15; b) / *Aseară s-a stins de singurătate o speranță mlădie* (m-18; a) // (II) *În oraș bântuie un zvon prerafaelit* (m-13; c) / *Cei ce se-nchinau unor prozodii sunt tot mai puțini* (m-15; d) / *Într-un amurg a fost să fie o adunare de crini* (m-16; d) / *să ceară dreptul la zbor dar n-au mai venit* (m-12; c) // (III) *Într-un amurg a fost să fie o adunare de crini* (m-16; d) // (IV) *Evenimente stranii o goană dementă* (m-13; e) / *Unii și-ar însuși țări oceane sau astre* (m-13; f) / *Naivii se mulțumesc în regimul privirii albastre* (m-17; f) / *a unei himere cu aripi de soare și mentă* (m-15; e) // (V) *când trece ea sacerdotal peste vârfuri alpestre* (m-15; f).

În *Convorbiri literare* – numărul revistei apărut la 1 octombrie 1879 –, alături de alte două sonete *(«I – Afară-i toamnă...»; «II – Sunt ani la mijloc...»),* alături de poemele: «*Freamăt de codru», «Revedere»* (ambele elaborate în «momentul *Câmpul Cerbului*»), «*Despărțire»* și «*Foaia veștedă»* (ultimul, *după N. Lenau* – poet romantic de limbă germană, originar din România – Banat), a fost publicat și *Sonet III – Când însuși glasul...*

Mihai Eminescu a răspuns prin acest ciclu poematic unor «cereri repe-tate ale redactorului răspunzător» de la *Convorbiri literare*, Iacob Ne-gruzzi (al doilea fiul al lui Costache Negruzzi), membru fon-dator al societății literare *Junimea*, genialul poet fiind destul de parcimonios în ceea ce privește încredințarea operei sale lirice spre difuzare în presa vremii.

Cele 14 versuri ale poeziei sunt dispuse astfel în tiparul „de bronz“ al sonetului:

I -1 (catren)

Când însuși glasul gândurilor tace, (măsura / m: 11) a
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii – *(-avii)* b-1
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei ? *(-a-vei)* b-2
Din neguri reci plutind te vei desface ? *(-ace)* a

II - 2 (catren)

Puterea nopții blând însenina-vei (m: 11) b-2
Cu ochii mari și purtători de pace ? (m: 11) a
Răsai din umbra vremilor încoace, (m: 11) a
Ca să te văd venind – ca-n vis, așa vii ! (m: 11) b-1

I - 3 (terțină / terțet)

Cobori încet... aproape, mai aproape, (m: 11) c
Te pleacă iar zâmbind peste-a mea față, (m: 11) d
A ta iubire c-un suspin arat-o, *(-rat-o)* e

II - 4 (terțină)

Cu geana ta m-atinge pe pleoape *(-oape)* c
Să simt fiorii strângerii în brață *(-ață)* d
Pe veci pierduto, vecinic adorato ! (m: 11) e

(în ceea ce privește ritmul, „dominant“ este *iambul:*
v _ / v _ / v _ / v _ / v _ / v).

Dacă, între speciile genului liric, *doina* – și îndeosebi *doina de dor* – «ca produs de-o transparență desăvârșită» – după cum sub-linia Lucian Blaga în *Trilogia culturii (Spațiul mioritic)* –, în care se oglin-dește un spațiu-matrice, «un orizont spațial cu totul aparte», în care se exprimă

«melancolia, nici prea grea, nici prea ușoară, a unui suflet care suie și coboară, pe un plan ondulat indefinit, tot mai departe, iarăși și iarăși, sau *dorul unui suflet care vrea să treacă dealul ca obstacol al sorții, și care totdeauna va mai avea de trecut încă un deal și încă un deal*, sau duioșia unui suflet, care circulă sub zodiile unui destin ce-și are suișul și co-borâșul, înălțările și cufundările de nivel, în ritm repetat, mo-noton și fără sfârșit» (BTC, 124 sq.; s.n.), atunci sonetul *Când însuși glasul*... de M. Eminescu nu poate fi altceva decât o superbă doină (de „dor“, „cultă“ așadar – specie lirică bogat ilustrată în literatura română, nu numai în folclorul literar, ci și în poezia „nemuri-torilor“ noștri, de la Niceta Remesianu, Ioan Cassian și Dosoftei, până la Lucian Blaga, Nichita Stănescu, Marin Sorescu ș. a.).

În catrenul prim (I - 1), Eminescu, neasemuit „nepot“ al lui Orfeu («fiul regelui mitic pelasgo-daco-thrac / valah, sau ar-haic-dacoromân, Oiagru, dintre Dunăre și Hemus»), surprinde «protagonistul liric» al textului în *sanctuarul cunoașterii / iubirii*, sub pecețile de aur ale Soarelui-Moș (Tatăl-Cer / Samasua, Sa-moș), ori ale Soarelui-Tânăr / Războinic (So-Ares / „Sol Invic-tus“). Chemarea protagonistului liric, a Poetului ca Demiurg, ca „ziditor“ în Ființă, prin nuntirea *jumătății* în mirabilul *întreg*, nu se declanșează întâmplător, ci într-o anumită unitate spațio-tem-porală interioară, în sine și pentru sine, atunci când în „sfera“ de gânduri tace „glasul“ și când «îngână gândul unei dulci evla-vii». Este „momentul“ revelației sacre („ora de iubire“) la Poetul-e-popt în *Orfism* – aspect sud-thracic al *Zalmoxianismului*. Vectorizarea semantică la „sanctuarul iubirii“ se produce „în spațiul îngânării“ cântului / versetului unei „dulci evlavii“ (aici, cu sensul de „mlă-dios-înălțătoare“, sau de „cucernicie“ religioasă

dovedită numai de marii preoți-munți-mioritici, în cazul de față, de „preoți ai iubi-rii“, ai lui Eros). Intensitatea *dorului* din *doina-sonet* vine din- tr-o stare „cosmică“ a suflet-potențialității. Chemarea protagonistu-lui liric („a Poetului“) reverberează o *hierogamie*, amintind nunțile primordiale ale unor *Izanagi – Izanami* (la niponi), *Fu Xi – Nü Wa* (la chi-nezi), *Samasua / Samoș (Soarele-Moș / Tatăl-Cer) – Dakia / Dochia* (la strămoșii noștri Pelasgo-Thraco-Daci / Valahi, sau Dacoromâni arhaici). *El,* protagonistul-liric / Poetul, aparține principiului energetic mascu-lin, Yangul-tânăr (So-Ares), și *Ea* („veșnic-adorata“, Sora-Soarelui, Cunoașterea, Mireasa Lumii), desigur, principiului energetic femi-nin, Yinul-tânăr («materia imperfectă», «întunericul» / «genunea neîncrețită», ceea ce este „rece“, „pasivitatea“ universală): «din ne-guri reci plutind te vei desface...». Spre această «hierogamie zal-moxiană» trimite și «îngânarea» rimelor din catrene (Maiorescu, în *Eminescu și poeziile lui*, certifică astfel de rime măiastre): *a-b*[1] / *b*[2] (*-ace:* «t*ace*», «desf*ace*», «p*ace*», «înco*ace*» / *-avii:* «evl*avii*» / «aș*a vii*» – sub-stantiv / adverb-modal + verb ind. prez., pers. a II-a sg.; adver-bul comparativ-modal are menirea de „a îmblânzi“, în rima com-pusă, „duritatea“ acțiunii temporal-prezente, în concordanță cu enunțul „comparativ“: «ca-n vis...»; *-a-vei* – rima compusă este obținută prin inversarea auxiliarului potențial în formă verbală de interogativ-„imediat-viitor“: «asculta-vei / însenina-vei...?»; „îngâna-rea“ projetează „efecte“ aliterant-semantic-sincretice: *avi-ave* – în la-tină, *avis*, „pasăre“; «secundis, bonis, avibus»; «avi mala / avibus sinistris»; ablativ sing.: *ave / avi;* *ave !* este formulă de salut roman / daco-roman: „fii sănătos !“ – ceea ce s-ar tâlmăci prin-tr-un „salut Păsării / Zborului !“). „Îngânarea“ eminesciană, an-trenând „plânsul“ bacovian al materiei – peste decenii –, se re-zolvă la nivelul textului

atât prin „dominanta ritmică iambică“ („deraierile“ ritmice – prin trohei, peoni, coriambi etc. – sunt bine „exploatate“, textul căpătând astfel, la rostire / scandare, forță muzicală, „unduire magică“), „dominantă“ solicitată de starea su-fletească, de *starea de dor*, cât și prin aliterație, prin reluarea gru-pului bisonor, alcătuit din vocala medială închisă, *î / â,* urmată de oclusiva nazală, *n,* în cinci din primele șapte cuvinte ale sone-tului: «C*ân*d *în*suși glasul g*ân*durilor tace, / m*ă-n*g*ân*ă c*ân*tul...» etc.

Poetul cunoaște *puterea vorbei, forța Cuvântului de la „începuturi“,* când „rostitul“ / „glăsuitul“ se întrupa după voința glăsuitorului, fie în cuvântător, fie în necuvântător. Ca *homo creator*, Poetul „cheamă“ (și închipuindu-ne un lucru, îndată respectivul lucru este *mai mult decât înainte* de a ni-l fi imaginat – după cum ne încredințează și William James – *apud* DCech, 205 sq.), *„își cheamă“ Jumătatea, își rostește Ju-mătatea*, cea de la „intervenția chirurgicală“ a zeilor invidioși pe *An-drogin* (cf. PB, 189-d / 192-a, p. 36 sqq.), cea cu care poate alcătui *unitatea sacră, în-tregul*. Dar se ivește îndoiala în *puterea vorbei de la începuturi* și Ea, Iubi-ta, „Jumătatea de Aur“, trebuie *să se desfacă* („des-*facă*“ / NC, 271), din Yin, «din neguri reci», ca în perechea sacră, primordială. Ca-trenul secund preia gradata interogație-dubitație-„ecou“ din primul catren, ambele strofe derulându-se sub pecetea spațialității (lui E-minescu nu îi era străină doctrina Zalmoxianismului, nici cea „or-fico-pythagoreică“, privitoare la *număr*, la „primele patru conducă-toare“ ce se însumează în „decada de aur“). Prin *puterea Cuvântului* („chemarea“ Jumătății), dacă va fi ascultată / receptată *ruga / che-marea* protagonistului liric (a Poetului), Ea, Iubita (Cunoașterea / Sora Soarelui, a Lumii Mireasă), «se des-face» din Genune, adică prinde „contur“ / „corporalitate“ și, «cu ochii mari și purtători de

pace», urmează să însenineze „puterea nopții“, spre nouă nuntă / hierogamie, edenic, într-o spațio-temporalitate sacră aidoma celei de dinaintea căderii în păcat a perechii din rai. Al treilea vers din catrenul secund stă sub semnul imperativului: «răsai din um-bra vremilor încoace...», adică din timpul primordial, „petrecut îm-preună“. Răsărirea *Ei* „încoace“, spre / în „timpul prezent“, anga-jează finala: «ca să te văd venind – ca-n vis, așa vii !» (com-parația tranzitivă atenuează imperația / imperativitatea). Reali-tatea „primordială“, din timpul T^1, devine vis („viața e vis“ – Pedro Calderon de la Barca, 1600 – 1681) în timpul secund T^2, sau în „prezentul de sanctuar“ al eroului „central“. Terțina întâi surprinde „puterea smulgerii“ din spațio-temporalitatea oniric-ro-mantică „de geneză“, întru nuntire / hierogamie, și proiectarea *(pro-jetarea)* cuplului edenic-pur *EL (Adam)-EA (Eva)* în temporalitatea ac-tiv-prezentă și întru corporalitate / real. O *dinamică logică* sublimă *a contradictoriului* (cf. LL, 297) dobândește „realitatea din vis“, care „repetă“ – în cazul de față – „realitatea perechii sacre / primordiale“. „Plonjarea“ în realitatea imediată, în „prezentul receptorului“, este parcă „filmată cu încetinitorul“: «cobori încet... aproape, mai a-proape...». Pașii celești, serafici, ai Iubitei anulează distanțele „cosmice“, din „aproape“ în „mai aproape“ (valoarea stilistică este obținută în „repetiție“ prin „saltul“ de la pozitivul adverbului la comparativul de superioritate ale aceluiași adverb); terțina secundă oglindește magia atingerii / „contopirii“: «cu geana ta m-atinge pe pleoape, / să simt fiorii strângerii în brață...» (în 1879, substan-tivul *ple-oa-pe* era „rostit trisilabic“). Totuși, aidoma Sorei Soarelui (Absoluta Cunoaștere), „cea pețită des și nedobândită“, asemenea Eurydikei lui Orfeu, *Iubita* din sonetul eminescian *(femeia / Eva de dinain-tea căderii perechii*

edenice în păcat – constantă a poeziei lui Eminescu din aria tematică «a naturii și erosului»), nu neapărat «copie imperfectă a unui prototip nerealiza-bil» (MCr, II, 262), îl determină pe protagonistul liric a rosti, dintre „telurice limite“, sfâșietorul stih final: «pe veci pierduto, vecinic adorato !» – un *ave !* spus – poate – unei măiastre ca dintr-un vârf de brâncușiană *Coloană a Credinței fără Sfârșit*...

▲ Spațiu mioritic

Spațiul mioritic este un concept specific filosofiei lui Lucian Blaga, desem-nând «orizontul spațial cu care se simte solidar ancestralul suflet românesc» și «substratul spiritual al creațiilor anonime ale culturii populare românești», spațiul-matrice, «înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu specificele accente ale unui anu-me sentiment al destinului», destin care «aici nu e simțit nici ca o boltă apăsătoare până la disperare, nici ca un cerc din care nu e scăpare», destin care «nu e nici în-fruntat cu acea încredere nemărginită în propriile puteri și posibilități de expan-siune, care așa de ușor duce la tragicul hybris», destin care are «indefinite dealuri și văi», «destin care, simbolic vorbind, descinde din plai, culminează pe plai și sfâr-șește pe plai» (BTc, 125).

«Spațiul mioritic» e a doua parte a *Trilogiei culturii de Lucian*
Blaga, parte publicată în anul 1936, după «Orizont și stil» (1935) și înainte de «Geneza metaforei și sensul culturii» (1937).

▲ Stil

(lat. *stylus,* „condei, compoziție“; cf. fr. *style*)

Stilul desemnează totalitatea particularităților fonetice, lexicale, morfolo-gice, sintactice și topice, cât și

ansamblul procedeelor caracteristice modului de exprimare – orală și scrisă.

Știința care are ca obiect de cercetare *stilul* se numește *stilistică.* Are mai multe ramuri: *stilistica literară,* care se ocupă de stilu-rile beletristicii, *stilistica funcțională,* care cercetează teoriile mesajelor*, stilistica lingvistică* – având ca domeniu predilect „comunicarea uzuală“ – etc.

Stilul individual desemnează *totalitatea particularităților fonetice, lexicale, morfologice, sintactice și topice, cât și ansamblul procedeelor caracteristice modului de exprimare – orală și scrisă – de la un singur vorbitor,* întrucât, după o maximă a lui Buffon, «le styl c'est l'homme-même». *Stilul individual* se rafinea-ză de la simplul vorbitor de pe ogor, din uzină, ori de pe tro-tuar, până la stilul individual al academicianului, al universita-rului, ori al scriitorului (considerat a reprezenta treapta cea mai înaltă a silului individual, „vârful piramidei“ stilurilor individu-ale).

Tudor Vianu definea stilul ca fiind «expresia unei indivi-dualități». Manualele definesc stilul drept *ansamblu de mijloace folosite în scopul de a obține efecte artistice;* desigur, se referă în primul rând la stilul scriitorilor, actorilor și al altor personalități artistice; *stilul individual* este definit (tot de manuale) ca *ansamblu de elemente de limbă care sunt caracteristice unui vorbitor*.

În „opoziție“ cu *stilul individual* se relevă *stilul funcțional,* adi-că *limbajul* folosit pe un domeniu „specializat“, socio-economic-cultu-ral, caracteristic – după aprecierea statisticienilor – fiecăreia din cele peste 160 de categorii / „colectivități“ de vorbitori (de la medici, șoferi, juriști, ceferiști ș. a., până la politicieni / polito-logi, diplomați, senatori ș. a.).

În general, după cum subliniază și dicționarele de termeni literari, mai există: *stil național* (definindu-se prin «trăsăturile particu-lare ale unei culturi în contextul celei universale» – DTL, 418), *stil de epocă* (alcătuindu-se «din

elementele inedite, din culoarea, din lim-bajul etc. pe care le aduce cultura unei epoci față de epocile an-terioare – de exemplu, *Renașterea*, față de evul mediu sau față de antichitate» – *ibid*.), *stil al unui curent literar – stilul clasicismului, romantismului, sim-bolismului, expresionismului, paradoxismului* etc., desemnând «trăsăturile gene-rale ale unor scriitori încadrați în același curent literar» (DTL, 419) etc.

▲ ● Stil direct

Stilul direct, sau *vorbirea directă (dialogată),* constă în reproducerea exactă a replicii unui vorbitor / personaj, ori chiar a naratorului aflat într-o altă împre-jurare, anterioară momentului vorbirii, întrerupându-se numai exprimarea vorbi-torului, după un verb (locuțiune) de declarație (ori verbe, locuțiuni declarativ-mo-dale: *a grăi, a întreba, a murmura, a răspunde, a spune, a striga, a șopti, a țipa, a zice, a prinde glas* etc.), fără a se utiliza o subordonare gramaticală.

Vorbirea directă se poate releva după un verb declarativ, „în interiorul“ narațiunii: «I-a zis negustorului:

– Cumpără-mi anii...!» (Ștefan Bănulescu, *Cartea Milionarului / Cartea de la Metopolis,* I, p. 167); ori după o locuțiune:

«Învățătorul rupse tăcerea:

– Hai să mergem, părinte ! și Moromete tresări la auzul acestui glas, se zăpăci și se ridică în picioare.

– Domnule învățător, stai puțin... păi... problema asta... care școală și cum să fac eu să...

– Te învăț eu ce să faci, nea Ilie ! îl asigură învățătorul cu un glas binevoitor. Fă dumneata rost de bani și te învăț eu ce tre-buie făcut. Bună seara !» (M. Preda, *Moromeții*, I, p. 396).

Ca procedee grafice, semnalând schimbarea planului și „a-nunțarea“ vorbirii directe, menționăm: *două puncte* (:) după ver-bul (elementul lexical) de declarație, *linia de dialog* (–) înaintea replicii reproduse *(supra);* sau *ghilimelele* (“...” / «...»), pentru întreaga replică (fără a se mai utiliza linia de dialog – *infra*); ver-bul (locuțiunea) de declarație, când se află în interiorul replicii, se izolează prin virgule, ori prin linii de pauză: „Vreme infectă, zisei, parcă niciodată iarna nu și-a anunțat astfel sosirea...“ (M. Preda, *Cel mai iubit dintre pământeni,* III, p. 143); „Te rog – a zis Emil cu fraza lui întreruptă –, te rog. La obiect. Spuneai. Că testamen-tul. Nu-i. O dovadă. Ce ? Nu-i. O dovadă ?” (Ștefan Bănulescu, *Cartea Milionarului / Cartea de la Metopolis,* I, p. 337); bogăția lexical-stilistică, dinamica narativă permit ca verbul de declarație să fie substituit de cel cu capacitatea de a-i prelua sensul: «Moromete își ridică și el privirea mirată:
– Ce e, mă, cu voi ?! Sunteți nebuni ? Ce-ați gonit caii ăia așa ?» (M. Preda, *Moromeții*, I, p. 278).

Stilul direct legat, sau *vorbirea directă legată,* înseamnă re-darea întocmai a cuvintelor / replicilor cuiva, legându-le prin con-juncția *că* de cele ale autorului povestirii; este caracteristic vor-birii populare: «Ce să zică... răspunde unul, ia întreabă că mu-ieți-s posmagii ?» (Ion Creangă, *Povestea unui om leneș*).

▲ ● Stil funcțional

Stilul funcțional desemnează totalitatea particularităților fonetice, lexicale, morfologice, sintactice și topice, cât și ansamblul procedeelor caracteristice modului de exprimare – orală și scrisă –, de la o categorie / colectivitate de vorbitori, îndeosebi, „specializată“ într-un domeniu socio-economic-cultural (astrofizică, bio-logie / bionică, fizică, geologie, hidrologie,

istorie, jurisdicție, jurnalistică, lingvis-tică, matematică, medicină, meteorologie, politologie, seismologie, telecomunicații, transporturi etc.).

Chiar dacă într-o limbă există peste 160 de stiluri funcțio-nale, acestea se pot înrăzări / constela (polariza) în următoarele patru stiluri funcționale fundamentale: *stilul beletristic (artistic / literar), stilul administrativ-juridic, stilul științifico-tehnic* și *stilul publicistic*.

Stilul beletristic *(artistic / literar / poetic)* este stilul funcțional specific „artei cuvântului“, «corespunzător gustului estetic» (DMD, 395), fiind reprezentat de creațiile literare în proză și în versuri. Men-ționăm între particularitățile acestui stil: (1) *utilizarea cuvântului cu sens figurat, preponderente fiind figurile de stil;* (2) *emoționa-litate, lucrare în „materie sensibilă“, producere de catharsis;* (3) *dinamică extrem-sugestivă de idei / sentimente;* (4) *selecție și „ra-finare“ lexicală;* (5) *„comunicare“ subordonată «emoției spontane a scriitorului», tendință spre „maxima reflexivitate“ (ibid.)* etc. Autorul beletristic își poate lua *libertate față de normele limbii* întru evi-dențierea unor noi semnificații, a unor „inedite“ reliefuri lirico-se-mantic-sincretice.

Stilul administrativ-juridic este stilul funcțional «propriu administra-ției de stat, dispozițiilor, ordonanțelor și decretelor unui organ administrativ de stat» (DMD, 395). Menționăm între particularitățile acestui stil: (1) *utilizarea preponderentă a cuvintelor cu sens pro-priu / denotativ;* (2) *lexic specializat în domeniul administrativ-juridic;* (3) *„formule“ / „șabloane“ consacrate, specifice;* (4) *simpli-tate, claritate, precizie;* (5) *sintaxa stereotipă a formularelor* etc. Este ilustrat de o categorie largă de texte: *cerere (petiție), coduri de legi* – penale, civile, familiale, de muncă etc., *constituții*, *co-respondență*

oficială, curriculum vitae (autobiografie), discursuri parlamentare, documente politice, hotărâri judecătorești, memoriu de activitate, proces-verbal, regulamente de funcționare, scrisori de acreditare etc.

Stilul științifico-tehnic este stilul funcțional reprezentat de totalita-tea lucrărilor științifice / tehnice, sau de aplicare a științei / tehnicii. Menționăm între particularitățile acestui stil: (1) *utiliza-rea preponderentă a cuvintelor cu sens propriu / denotativ;* (2) *tendința textului spre „absolută tranzitivitate“;* (3) *claritate, pre-cizie, sobrietate;* (4) *conținut de gândire special, lexic științific / tehnic;* (5) *utilizarea unor semne grafice, a unor formule „speciali-zate“, „universalizate“* etc.

Stilul publicistic este stilul funcțional reprezentat de creațiile / producțiile din mass-media (ziare, reviste, radio, televiziune, cine-matograf etc.). Menționăm între particularitățile acestui stil: (1) *calitatea informării prompte a maselor de receptori prin texte / oralotexte de reală fidelitate față de limba literară;* (2) *frază limpidă în „diversitate“ lexicală, de la cea de „suplețe“ telegrafică, la cea de „eleganță“ literară;* (3) *titluri / conținuturi (mesaje) „de impact“, apelând la toată gama de procedee / figuri stilistice incitatoare ale curiozității receptorilor;* (4) *„șocante“ construcții an-titetice, chiar tangente la paradox / paradoxism;* (5) *cultivarea „realist-pozitivă“ a opiniei publice* etc.

▲ ● Stil indirect / indirect liber

Stilul indirect, sau *vorbirea indirectă,* constă în reproducerea replicii unui alt vorbitor / personaj, ori chiar a naratorului aflat într-o altă împrejurare, anteri-oară momentului emiterii mesajului, apelându-se la un verb (locuțiune) de decla-rație și la o subordonare gramaticală (prin conjuncțiile / adverbele relative: *că, să, cum* etc.),

schimbând persoana gramaticală a verbului (din vorbirea directă), ori pronumele, încât relatarea să se facă numai din punctul de vedere al emițătorului.

De obicei, subordonarea gramaticală se constituie din com-pletive directe: «Se înveseliră și mai mult, iar unul din ei (...) începu să spună că Iocan îl înjură pe Moromete de mama focu-lui și că zice că dacă îl mai prinde pe la fierărie o să-i dea cu barosul în cap.» (M. Preda, *Moromeții,* I, p. 462).

Stilul indirect liber – sau vorbirea indirect-liberă – constă în redarea indi-rectă a replicilor, dar fără a apela cumva la vreun verb (locuți-une) de declarație, ori la conjuncția subordonatoare *că*, ci numai folosind pronume, adjective și adverbe interogative, caracteristice vorbirii directe, și păstrând unitatea narațiunii: «Se spărseseră sti-clele și acum se scurgea rămășița vinului. *Ce să facă ? La muș-teriu cu cioburi de sticlă nu putea merge.*» (I. L. Caragiale, *Cănu-ță, om sucit*).

▲ Stil oral

Stilul oral este stilul în care un autor, în dorința obținerii unei mai mari autenticități / capacități a firescului expresiei, îmbogățește, recreează limba-i artis-tică, apelând la elementele specifice limbii populare, până la a da impresia identifi-cării cu viul grai al poporului său.

Celebru în acest sens este bildungsromanul *Amintiri din copilărie* de Ion Creangă, unde întâlnim o abundență de expresii onomato-peice, de interjecții, de verbe imitative (*alelei, a bâzâi, a bocăni, a clămpăni, a foșgăi, a găbui, haț !, hârști, a horăi, huștiuluc, huța, a molfăi, a scânci, troscpleosc, țuști !, a vânjoli, zbrr !, zvârr !* etc.), de ziceri (expresii, interogații, exclamații) ti-pic-românești (*de voie de nevoie, grozav s-a spăriet !, hai fiecare pe la casa cui ne are, că mai bine-mi pare, ori*

mai știi păcatul !, și pace bună, toate ca toate etc.), ori de fraze în curgere firesc-vorbită: *...cât pe ce să puie mâna pe mine ! Și eu fuga, și ea fuga, și eu fuga, și ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ.* Elemente asemănătoare, paremiologie și expresii narative tipice oralității găsim și în bas-mul, în poveștile / povestirile lui Ion Creangă: «Las', că v-am găsit eu ac de cojoc. De-acum dormiți, dormire-ați somnul cel de veci, că v-am așternut eu bine ! Vă veți face voi scrum până mâne-dimineață.»; «Păsărilă atunci se înalță puțin și începe a co-trobăi pe după stânci; și, când să pună mâna pe dânsa, zbârr ! și de acolo și se duce de se ascunde tocmai după lună.

– Măi Păsărilă, iacătă-o, ia ! Colo după lună, zise O-chilă...» (Ion Creangă, *Povestea lui Harap-Alb*).

▲ Strofă

(cf. fr. *strophe*)

Prin *strofă*, sau *stanță* – ca element de prozodie –, se înțelege un grup de versuri constituindu-se grafic în „unități de constelare“ (de metru / ritm, măsură, rimă, motiv etc., unele chiar cu funcția de „nucleu“ / „nuclee“) ale unei poezii, ale unui poem, „unități“ ce se dispun în secvențe, tablouri, ori în „tipare sacre“ (de poezie cu formă fixă) etc.

Până în vremea romanticilor, în versurile dintr-o strofă, sau stanță, se „oglindea“ / „armoniza“ o „sacră“ unitate de înțeles; «de la Hugo, o frază poate trece în strofa următoare; tehnica versului liber neglijează chiar ritmurile și numărul de silabe, pen-tru a păstra numai unitatea de gândire, pe care strofa trebuie s-o formuleze» (DTL, 420). Tipologia strofelor, în viziunea prozodică modernă, este „decisă“ de numărul de versuri: *monostih (de un vers), distih (din două versuri, rimele dispunându-se după schema: a – a, b – b etc.), terțină / terțet*

(din trei versuri, rimele fiind dispuse după diferite scheme, ca și la celelalte tipuri de strofă cu mai mult de două stihuri), catren (din patru versuri), cvinarie (din cinci versuri), senarie / sextină (din șase versuri), septimă (din șapte versuri), octavă (din opt versuri), nonă (din nouă versuri), decimă (din zece versuri) etc.; strofele ce au între șase și douăsprezece versuri intră în sfera «strofelor polimorfe»(ibid); poezia cu formă fixă antrenează strofe cu „specială rimă“, cu „specială măsură a versurilor“, cu un anume număr de versuri dispuse în anumite simetrii, cu complicate sche-me ritmice etc.

▲ Strofă safică

(cf. fr. *strophe* + *saphique; safic / safică* < de la numele poetei *Sappho* + suf. *-ică*)

Prin strofă safică se înțelege strofa alcătuită din trei versuri safice și un e-mistih-adoneu / adonic.

În celebra «Odă – în metru antic» de M. Eminescu întâl-nim *ritm safic / strofă safică*. Oda pentastrofică eminesciană respectă *tiparul safic* („inventarea-i“ fiind atribuită poetesei Sapho din Lesbos, în orizontul anului 600 î. H.), tipar cultivat parcimonios în litera-tura universală (de Horațiu, Catullus, Seneca, Hölderlin, von Pla-ten, Tennyson, Swinburne, Ezra Pound); *un vers safic* este alcătuit dintr-un dublu-troheu (↘ ∨ ↘ ∨) / ditroheu („dipodie trohaică“) + un dactil (↘ ∨ ∨) + un troheu (↘ ∨), cu cezura după ditroheu; dactilul și cei doi trohei postpuși formează *tripodia loga-edică;* măsura este de 11 silabe: ↘ ∨ / ↘ ∨ / ↘ ∨ ∨ / ↘ ∨ / ↘ ∨ ; *strofa safică* se compune din trei astfel de versuri și dintr-un adoneu (ca „al patrulea stih“): ↘ ∨ ∨ / ↘ ∨ (de fapt, un dactil și un troheu):

Nu cre/deam să-n/văț a mu/ri vreo/da-tă;
Pu-ruri / tâ-năr,/ în-fă-șu/rat în / man-ta-mi,

O-chii / mei năl/țam vi-să/tori la / stea-ua
Sin-gu-ră/tă-ții.
(cf. TEm, 103 – 109).

▲ Structură narativă

Prin *structură narativă* (din punctul de vedere al „sintaxei / gramaticii pro-zei“, unde unitatea structurală de bază este *propoziția*, corespunzând unui *enunț narativ minimal* de tipul *subiect – predicat* și unde *unitatea maximală* – serie de propoziții conectate – este *secvența narativă*) se înțelege „un lanț“ de unități narative maximale, adică de secvențe conectate naratologic.

(v. *supra* – *secvență narativă*).

▲ Structuralism
(cf. fr. *structuralisme*)

Prin *structuralism* este desemnat un curent de anvergură metodologică din secolul al XX-lea, având în obiectiv depistarea / cercetarea „structurilor“ Logo-sului, atât la creațiile din orizontul cunoașterii științifice, cât și la cele din orizontul cunoașterii metaforice, rareori abordându-se – la capodoperele, sau la seriile de capodopere supuse „lecției de anatomie a textului“ – cauzalitatea, dialectica, „mutațiile“ genurilor, speciilor etc.

Structuralismul lingvistic s-a întemeiat în secolul al XX-lea pe concepția despre limbă a lui Ferdinand de Saussure, dezvol-tându-se într-o serie de școli: *Școala Structuralistă / Descriptivistă din S. U. A.* (Edward Sapir, Leonard Bloomfield ș. a.), *Școala Lingvistic-structuralistă de la Copenhaga* (Vigo Bröndal, Louis Hjelmslev ș. a.), *Școala Lingvistic-structura-listă de la Praga* (Roman Jakobson, M. Krydlya, Serghei Karcevski, Nikolai Trubețkoi ș. a.), *Școala Lingvistic-strucutralistă din Rusia* (Jan / Ivan Ignacy /

Aleksandrovici Baudouin de Courtenay, L. V. Șcerba, V. V. Vinogradov, F. F. Fortunatov, S. K. Șaumian ș. a.), *Școala Lingvistic-structuralistă / funcțională din Franța* (André Martinet), *Școala Lingvistic-struc-turalistă / transformaționalistă din S. U. A.* (Noam Chomsky ș. a.) etc. Există și școli: *structuralist-biologice* (E. Wolff ș. a.), *structuralist-epistemologice* (L. Al-thusser ș. a.), *structuralist-etnologice* (Cl. Lévi-Strauss ș. a.), *structuralist-filo-sofice* (Ed. Spranger ș. a.), *structuralist-psihologice* (F. Krueger, Kurt Koffka, Pierre Guillaume ș. a.), *structuralist-sociologice* (Hans Freyer, Leopold Wiese, Talcott Parsons ș. a.) etc.

Din școlile lingvistic-structuraliste s-au ivit *școlile structuralist-lite-rare* – prin extinderea principiilor structuralist-lingvistice asupra li-teraturii, cea mai renumită fiind *Școala Formalismului Rus* (susținută de futuriști), având ca nucleu cercul *Opoiaz / Obșcestvo po izucenii poeticeskovo iazâka – Societatea pentru studiul limbii poetice din Petersburg*: B. Eihenbaum, B. To-mașevski, V. I. Propp, V. Șklovski, A. Brik, L. Iakubinsk, V. Jirmunski, I. Tânianov ș. a, apoi *Școala Structuralist-literară (noua critică) din Franța* (Roland Barthes, G. Genette, J. P. Richard ș. a.), *Școala Struc-turalist-literară Românească* (Mihail Dragomirescu, D. Caracostea, Camil Petrescu, Tudor Vianu, Sorin Alexandrescu ș. a.), *Școala Structuralist-literară Anglo-americană* (I. A. Richards – *Practical Criticism / Critica practică,* William Empson – *Seven Types of Ambiguity / Șapte tipuri de ambiguitate*, J. Hal-liday ș. a.), *Școala Structuralist-literară din Germania* (Günter Müller, Wolf-gang Kayser, Hugo Friedrich ș. a.) etc.

▲ Subiect

(lat. *subjectus, „ceea ce este supus / subordonat“)*

Subiectul este – din punctul de vedere al naratologiei / tematologiei – dispunerea evenimentelor relatate (constituite în „fabulă“), armonizând motivele, într-o anumită succesiune / „gamă“, constând în: expoziţiune, conflict, dezvoltarea intrigii, punct culminant şi deznodământ *(supra)*.

Tematologia vede în subiect o corolă de motive privită nu cauzal, ci drept „construcţie artistică“ (*infra* – v. *tema*).

▲ Sublim

(lat. *sublimis,* „înalt“, „măreţ“)

Sublimul este categoria estetică prin care se exprimă însuşirea unor obiecte şi a unor procese de a fi la cel mai înalt grad de perfecţiune / frumuseţe, de neobişnuită desăvârşire morală – în natură şi în societate –, ca şi a unor acte umane de excepţională nobleţe, provocând sentimente de elevaţie, de uimire şi de admiraţie, unite cu teama în faţa măreţiei lor, precum şi convingerea că, înfruntând uriaşe forţe potrivnice, omul are puterea de a le domina.

În lumea antică, *trăirea în sublim* a fost specifică strămoşilor noştri direcţi, cu ştiinţa de a se face nemuritori, Dacii, prin tri-miterea – din cinci în cinci ani – a Mesagerului Celest, a So-lului, la Dumnezeul Cogaionului (Samoş / Soarele-Moş, Tatăl-Cer), alături de care participa la o ordine cosmică, aidoma protagonistului mioritic (şi el cu statut de nemuritor, prin aruncarea în trei ţăpi / suliţe, potrivit variantelor ardeleneşti ale colindei *Pe-o Gură de Rai / La Muntele Mare* etc.), încredinţându-ne că: *...la nunta mea / a căzut o stea; / Soarele şi Luna / mi-au ţinut cununa; / brazi şi păltinaşi / i-am avut nuntaşi; / preoţi – munţii mari, / paseri – lăutari, / păsărele mii / şi stele – făclii...!*

Conceptul de *sublim* a fost abordat chiar din antichitate, în «Tratatul despre sublim»; dar contribuțiile cele mai importante la dezvoltarea *teoriei sublimului* s-au înregistrat în ultimele trei se-cole, datorându-se lui Nicolas Boileau (1636 – 1711), Edmund Burke (1729 – 1797), Immanuel Kant (1724 – 1804), Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 – 1831) ș. a.

▲ Suprarealism

(cf. fr. *surréalism; supra-* + *-realism*)

Suprarealismul este un curent literar care s-a înfățișat, între anii 1922 și 1924, ca o a doua față a medaliei *dadaismului româno-elvețian, mondializându-se pe via București – Zürich – Paris*, curent ivit la primul manifest semnat de André Breton și dominând apoi mai „toată avangarda“ poeziei din secolul al XX-lea, prin promovarea următoarelor principii: (1) exprimarea funcționării gândirii „prin viu grai“, „prin cuvântul scris“, ori „prin orice alt mod“, ca „automatism psihic pur“ (potrivit „primului manifest“); (2) „dicteul gândirii lipsit de orice control al rațiunii, în afara oricăror preocupări estetice sau morale“; (3) credință „în realitatea superioară“, „în atotputernicia visului“, „în jocul dezinteresat al gândirii“; (4) „în numele primatului inconștientului“ se deschide lupta „împotriva edificiului artistic al rațiunii / logicii“, „împotriva formelor sclerozate, instituționalizate, ale culturii, ale societății“ etc.; (5) suprarealitatea (după al doilea manifest) este un punct al spiritului unde „viața și moartea, realul și imaginarul, trecutul și viitorul, comunica-bilul și incomunicabilul, ceea ce este sus și ceea ce este jos“etc. încetează să-și mai releve contradicțiile, „împăcându-se“; (6) cultivarea „violenței constant-universa-le“, „a revoltei absolute“, „a

nesupunerii totale“; (7) „refuzarea tradițiilor, precursorilor“ etc.; (8) o imperioasă „ocultare profundă, veritabilă“ ; (9) „dezintegrare“ prin „dereglarea simțurilor, halucinație voluntară“ și „spargerea universului“; (10) recristalizarea firească de după „dezintegrare“; etc.

Procesele de „dezintegrare“, totuși, sunt urmate (logic / dia-lectic), „după aceiași suprarealiști“ (dar „mai puțin declarat“), de realcătuirea unui univers nou / proaspăt, «prin „scrierea auto-mată“, „delirul“ metodic, „umorul obiectiv“ și „umorul negru“, prin exercițiul voinței de metamorfoză, descoperirea „obiectelor suprarealității“, explorarea fenomenelor onirice», revelarea zăcămintelor «in-conștientului cosmic», crearea de «noi modalități de comunicare» (DTL, 428), îngemănarea științelor și artelor întru „revoluționarea exis-tenței umane“. Între cei mai de seamă reprezentanți ai suprarea-lismului predomină poeții, raliindu-li-se și câteva nume geniale din perimetrul artelor plastice: Guillaumme Apollinaire, Louis Aragon, Antonin Artaud, P. Benjamin, Geo Bogza, André Breton, Salva-dor Dali, Paul Eluard, Max Ernst, André Masson, Gellu Naum, Constantin Nisipeanu, Sașa Pană, Stephan Roll, Philippe Sou-pault, Virgil Teodorescu, D. Trost, Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca ș. a. (v. *supra* – avangardă / avangardism, dadaism, modernism resurecțional, paradoxism etc.). Suprarealismul rămâne unul dintre cele mai puternice curente avangardiste din secolul al XX-lea, punându-și pecetea stilistică pe majoritatea artelor.

▲ Suspans

(cf. fr. / engl. *suspense*)

Prin *suspans* – într-o povestire, într-un roman, într-un spectacol etc. – se înțelege întreruperea pentru scurt timp, ori chiar finalul acțiunii, pe o stare de ten-siune, de

sublim, de incertitudine și curiozitate, de așteptare încordată, nutrind în receptor „veritabilul“ catharsis.

▲ ● Tablou
(cf. fr. *tableau)*

Tabloul este subdiviziunea unui act dintr-o piesă de teatru, cuprinzând o serie de scene petrecute în același decor, în concordanță cu o unitate („gradație“) tensională inconfundabilă a amplificării conflictului, adică a desfășurării intrigii.

În poezia lirică / epică, *tabloul* înseamnă descrierea, sur-prinderea unei priveliști inconfundabile, memorabile, a ființei, ori un pastel ca „pictură în cuvinte“, sau fixarea unei „grăitoare“ configurații de elemente. Tabourile pot fi nu numai *de natură*, ori *de interior*, ci și de *înfiorare cosmică,* aidoma *tabloului călă-toriei lui Hyperion în centrul potențial al lumilor / universurilor*, la Scaunul lui Dumnezeu (din celebrul poem «Luceafărul»).

▲ Tanka
(*tanka*, „poem scurt“)

Tanka este forma fixă de poezie, de sorginte clasic-niponă, formată din cinci stihuri, însumând 31 de silabe, dispuse după „schema sacrei măsuri“: 5–7–5–7–7.

Tanka are ca „prim-teoretician“ pe poetul Fujiwara no Tei-ka (1162 – 1241); din interiorul fenomenului liric, poetul-teoreti-cian susține că un micropoem-tanka poate atinge „desăvârșirea“ numai dacă izvorăște din profunzimea *kokoro*-ului, „casa spiritului“ respectivei specii; deosebit de interesantă este și aserțiunea lui Fujiwara no Teika, privind *maieutica-tanka*: «dacă al tău spirit se luptă cu expresii la întâmplare, urmărirea acestui ideal *(ushin-tai)* nu va ajunge niciodată la succes; numai

atunci când cineva atin-ge absoluta seninătate a spiritului și devine adânc pătruns de starea de echilibru interior, poate spera să compună *tanka* în mo-dul cu spirit» (*apud* VSInt, 112). Tanka a fost „unica specie“ cultivată la curtea imperial-niponă aproape un mileniu (cf. VBPoe, 61). În structura-rea micropoemului-tanka se relevă *maeku* (sau *hokku, în renga), adică* stanța primă de trei stihuri (din care a rezultat *haiku*-ul)*, kiregi, sau cezura, și distihul cu versuri în măsura 7, tsukeku.* Această formă fixă de poezie niponă s-a înrădăcinat viguros și în solul literatu-rii române; deja există maeștri-tanka, având „bilet de călătorie internațională Canada – România – Japonia“; ne referim mai în-tâi la poetul român, Dumitru Ichim, autoexilat în Canada, unde a publicat admirabilul volum de micripoeme-tanka, «Pasărea cu șapte aripi» (1993); alt maestru-tanka este marele poet bucureș-tean de la Slobozia, Șerban Codrin, autorul câtorva capodopere ale genului, publicate în volumul «O sărbătoare a felinarelor stin-se» (1997): *Cu pumnul de bani / câștigați pe garoafe / nu cumpăr nimic – / doar aceste lumânări / de sufletul florilor* (CSfel, 25)*; Am găsit* Calea / Perfectă *spre* Nirvana */ de-acum și de-aici – / plimbare printre măceși / înfloriți în tăcere* (CSfel, 38) etc. Renunțând la ulti-mele două versuri din tanka, adică la *tsukeku,* poeții niponi desco-peră micropoemul-kaiku.

▲ Tautologie
(fr. *tautologie*)

Tautologia desemnează o formă specială de repetiție a unui cuvânt sau a formelor aceluiași cuvânt, cu intonație, sau funcție sintactică diferită, ori asemănă-toare, în aceeași propoziție / frază, neaducând nimic nou în comunicare ca „ade-văruri fără conținut“.

Prin tautologie „se subliniază“ de fapt calitatea / însușirea unui subiect, a unei situații / stări: *Apoi când am*

zis că fac, fac ! Când merge, merge. Când plouă, plouă. Cine-i om, apoi să fie om. Copilu-i tot copil. Dacă-i bal, bal să fie. De dormit, aș mai fi dormit, dar trebuia să plec devreme. De glumeț, era cam glumeț. Eu sunt bun cât sunt bun. Fierul, că e fier, și tot nu rezistă... Legea e lege. Prietenia e prietenie și afacerile-s afaceri. Țiganu-i tot țigan și-n ziua de Paști; o astfel de „subliniere de tip tauto-logic“ se întâlnește pe mai toate meridianele: «Modul corect de comportament *zen,* concordând Realității, a fost exprimat de Um-mon, care a spus: *Când mergi, mergi, / Când stai, stai, / Mai presus de orice, nu ezita*. Samuraiului perioadei *Kamakura* îi era de folos o filosofie care să-i fundamenteze concepția despre viață încadrată într-o morală și o disciplină severe.» (VSInt, 83).

(v. *supra* – informație tautologică).

▲ Tematologie

(fr. *thématologie*)

Tematologia este o disciplină creată în secolul al XX-lea, în cadrul literaturii comparate, care studiază apariția și evoluția temelor în literaturile naționale, în întregul literaturii universale.

Întemeietori sunt considerați B. Tomașevski, Northrop Frye, Tz. Todorov ș. a.

▲ ● Temă

(lat. / gr. *thema, „subiect“; cf. fr. thème)*

Estetico-literar-comparatist, *tema* este un tip, o categorie de emanație a re-alului reflectat ca „fluid“ al sufletului / spiritului, sau al Logosului, dintr-o anumită „rețea de opere-ca-vase comunicante“, cu specii în mai multe literaturi naționale, ori chiar în întregul literaturii universale.

Altfel spus – tot din punctul de vedere al esteticii și al literaturii comparate *– o temă este o „realitate fundamentală*

reflectată“, sau „o idee nutrită de acea realitate fundamanetală“, dintr-o serie de creații, dar care „se re-naște“ și „se dezvoltă“ mereu în chip inconfundabil, original, în fiecare operă literară „din serie“, sau din „seriile“ ce țin de sferele altor arte. După unii cercetători, numărul temelor este „limitat“; în realitate, și numărul temelor poate fi egal cu numărul de puncte de pe suprafața sferei, a propriei noastre sfe-re-univers. În „macrocorolă“, se evidențiază peste 66 de teme: *abu-rariul / sufletul* (1), *aerul / văz-duhul, alienarea, alter-ego-ul / dublul, amorul / „iubirea“ (erosul), apocalipticul, ascensiunea (zborul), Atoatecratorul, avariția* (tratată de Plaut, Molière, Balzac, Delavrancea, Călinescu ș. a.), *„aventura“, bogăția, cata-clismul, căderea în păcat, „călătoria“, ciuma (holera și alte molime), condiția umană a geniului* (abordată de Eminescu, Lermontov, Schopenhauer, Alfred de Vi-gny ș. a.), *cosmogeneza, crima, demonismul, Edenul / Raiul, eroul civilizator, „eterna reîntoarcere“, focul, frumusețea, gemenii, geneza, hărnicia, imacularea, impostura, increatul, infernul, întunericul veșnic, înțelepciunea, jertfa de întemeiere, „joc“ / „joacă“, lenea, libertatea, limbul, lumi / universuri paralele, lumina / iluminarea, martirul / sfântul, metempsihoza, moartea, „natura“, neamul (mancurtismul) / poporul, nemurirea (tinerețea fără bătrânețe și viața fără moarte), non-ens-ul („fant-omul“ / „Omul-Fantă“), nunta (căsătoria), orfanul, originea (oul / sămânța), Patria, pământul (țăranul), personalitatea în istorie, potopul, pregeneza (precosmoge-neza), războiul, răzbunarea sângelui, redescoperirea naturii, religia (Biserica), sărăcia, setea, stră-moșii, strigoiul, „școala“, „viața de ieri și de azi“, victoria* (66) etc. „Tematologii“ – îndeosebi, B. Tomașevski *(supra)* – disting «în cadrul temei două aspecte: *fabula* și *subiectul*; fabula e ansamblul de motive în succe-siunea lor de la cauză la efect; subiectul este ansamblul acelorași motive privite nu cauzal, ci drept construcție semnificativă, o construcție artistică.» (DTL, 436).

▲ Teoria literaturii

Teoria literaturii este disciplina care studiază din punct de vedere teoretic „arta cuvântului“, evidențiindu-i:

categoriile, criteriile / principiile de creație, cu-rentele, direcțiile fundamentale și tendințele / „mișcările oblice“, figurile de stil, generațiile de creație (de avangardă și tradiționaliste), genurile, legile textului lite-rar în perimetrele poeticității / retoricii, epicității, dramaticului, actului critic, isto-ric-literar etc., metodele conceperii și nașterii operei, speciile, stilurile, versificația (prozodia) clasică / modernă etc.

▲ Terțină (terțet)

(cf. it. *terzina*)

Prin *terțină* – sau *terțet* – se înțelege fie o strofă alcătuită din trei versuri care au aceeași rimă (a – a – a), fie un lanț de strofe de câte trei versuri, în care primul vers rimează cu al treilea și al doilea cu primul vers din strofa următoare (a–b–a // b – c – b // c – d – c // d – e – d etc.

Dintre capodoperele literaturii universale, «Divina comedie» de Dante Alighieri este turnată în întregime, în tiparul terținei: «Spre-amiaza vieții ajuns, fără de v*este* (a) / mă pomenii într-o pădure de*asă*, (b) / căci rătăcisem calea către cr*este*. (a) // Nu-i chip să spun, căci prea cumplit m-ap*asă* (b) / și mă-nfioară gân-dul ei, ce cr*untă* (c) / mă-mprejmuia, ce-adâncă și stufo*asă*. (b) // Nici însăși moartea-n chinul ei n-o-nfr*untă*; (c) / dar până-a spune cum scăpai cu b*ine*, (d) / de celelalte, amintire, c*ântă*. (c) // Intrai în codru făr-a ști de m*ine*, (d) / căci somnu-n sânge mi-l simțeam cum c*ură,* (e) / când m-abătui din calea de lum*ine*...»(d) (cf. AligD, 9).

▲ ● Text

(lat. *textus*, „țesătură, întocmire“, „înlănțuire“, „expunere“, „temă / subiect“)

Textul este un ansamblu de termeni dispuși / armonizați în propoziții și fraze, putându-se constitui într-o scriere / operă, sau „obiect“ care „conservă via-ța“ și care poate oferi „citirea istoriei stratificate“, printr-o temporalitate segmen-tată „dialectic“ de semnificat / semnificați focalizându-se dintr-o serie de „practici semnificante“, pe nivel profund (ecritură), pe nivel intermediar (intertextualitate), pe nivel superficial (lexeme, cuvinte, sintagme, rime, motive etc.) etc.

Definițiile textului sunt nenumărate; textul desemnează ter-menii sau frazele care constituie o scriere / operă originală / au-tentică, autonomă; semiologii consideră textul drept «aparat trans-lingvistic, punând în relație un cuvânt care vizează informarea directă cu diferite tipuri de enunțuri anterioare sau sincronice» (DTL, 438), caracterizându-se «prin autonomie și limitare»; structura-liștii consideră textul drept «mod de funcționare a limbajului», «o activitate de creare, de producere a sensului» *(ibid.),* „explorator“ de capacități de funcționare ale unei limbi, „prelucrător de limbă“, o „structură cu contradicții multiple și inegale“ (Althuser), într-un „raport plurivalent cu alte texte“, capabil „să germineze“ («Tel Quel») etc. Avându-se în vedere diferitele criterii, *textul* este: (1) *descriptiv* („are în bază o descriere“), (2) *narativ* („are în temei o narațiune“), (3) *dialogat*, (4) *dialectal,* (5) *rotacizant*, (6) *accesibil / inteligibil,* (7) *inaccesibil,* (8) *poetic / beletristic (literar),* (9) *nonliterar,* (10) *științific / tehnic*, (11) *administrativ / juridic*, (12) *publicistic,* (13) *ilizibil,* (14) *hieroglific,* (15) *epistolar*, (16) *bilingv / trilingv*, (17) *agramat*, (18) *incoerent* etc. (cf. CDobMD, 423 sq.).

▲ ● Text literar

Prin *text literar,* „în sens curent“, se înțelege un text (desprins) dintr-o operă care aparține stilului funcțional

beletristic (poetic / artistic), iar „în sens larg“, orice text ce ilustrează *limba literară ca variantă normată și supradialectală a limbii naționale*.

Textul literar aparține fie beletristicii (literaturii culte – v. *supra*, *stil funcțional / beletristic*), fie folclorului aflat sub pecetea „artei cuvântului“ (ca „oralotext“), cu condiția esențială ca mesajul să poarte informație în limba literară, „aspectul cel mai îngrijit al unei limbi naționale“, „forma cultivată a limbii întregului popor, un simbol distinctiv...“ etc.

Scriitori geniali – Tudor Arghezi, Eugen Barbu, Miron Ra-du Paraschivescu, Nichita Stănescu ș. a. – au valorificat estetico-stilistic chiar și elementele exprimării nonliterare, ca, de pildă, ar-goul, în texte literare ce surprind scene verist-memorabile din „pi-torescul“ atmosferei de foburg / mahala; Arghezi „integrează“, ra-finează, ori „fluidizează electrizant“, în textul poetic, vocabule și fraze argotice (care, „desprinse“ și „reasamblate“ în afara textului arghezian se pot oricând și oricum constitui într-un „text non-literar“): «Sfârrr ! Francul azvârlit de bobârnac în sus, / Lucind, până la cruci s-a dus – / Și îl așteaptă hoții, roată, / Să cadă-ntors pe partea lui jucată. // – „Nu se prinde ! – strigă cei cu bei – / Te-am văzutără câteșitrei / Cum l-ai pornit !“ – „Măi !“ / – „Să-i saie ochii ?“ – „Să-i !“ // – „Se prinde ! – hotărâră cei cu sici – / Dar, haide ! înc-o dată, dacă zici. / Îns-acù pe cinci lei, nu pe băncuță... / Vrei, Piele-Lungă ?“ – „Bine, Puță !“ // A doua oară, nu ș'cum mă-sa a căzut; / Că ceata s-a făcut, s-a desfăcut, / S-a învârtit, s-a rupt, s-a prins, / De s-a-nnodat din șase inși un singur ins. // Duță scuipă sânge. Irimie / Zace, cu o găoază-n cap și în tichie. / Și căutând zadarnic să-l scoale / Îl jăluie ca pe psaltichie: – „Vezi, dacă joci, mă ! fără parale ?...“»

(Tudor Arghezi, «Sici, bei» – ArV, I, 137); cu o măiestrie similară este valorificat argoul și în celebra baladă cultă, *Rică,* de Miron Radu Paraschivescu, inspirată de o crimă interlopă din mahalaua Obor a Bucureștiului interbelic: «...Și cum venea într-o seară / senină, de primăvară, / un țigan mai mărunțel / se tot da pe lângă el: / „Dă, bă Rică, o țigare !“ / Când căta prin buzunare, / parșivul, cu mâna scurtă, / i-a băgat cuțitu-n burtă. / Rică s-a-ndoit nițel, / da' l-a muclit pe mișel, / de-a sunat și baba-n el. // Văicăreală mare-n stradă, / au dat toți buluc, grămadă: / sângele-i curgea șiroi / ca apa dintr-un butoi. / Toată partea muierească / a sărit să-l oblo-jească, / dar el nu vroia de loc; / se ținea doar de mijloc / și și-a pus o barză-n cioc, / a aprins-o și-a zâmbit: / „Ce-o să mor dintr-un cuțit ? / Pân' vin ăi de la Salvare, / mai poci să trag o țigare !“ // Așa era Rică – tare. // (...) // Ieșea luna din- tr-un nor / roșie ca un bujor / și bătea un vânt de seară, / subțirel, pe ulicioară, / ca un plânset în suspine. // Dar Sal-varea nu mai vine... // Rică s-a lăsat pe vine / și s-a-ntins pe îndelete, / rezimat de un părete. / Craii toți, de bucurie, / se făceau că îl îmbie: / „Spune, bă, tot te mai doare ?“ / El tăcea cu ochii-n zare. / „Vrei, Rică, să joci barbutul ?“ / Dar el tot făcea pe mutul. / Una, cum dădea să-l frece, / a țipat – că era rece. / Și când a sosit Salvarea / din el mai ardea țigarea. // Bate vânt, lacrimă pică, / după inima voinică ! / Plânge-l, inimă amară, / că s-a dus în primăvară / ca o apă d-a ușoară / și ca fumul de țigară ! // Cântă-l, ghiers, și du-l departe / pe Rică – fante de Moarte !» (ParS, I, 212 sq.).

▲ ● Text nonliterar

Prin *text nonliterar,* „în sens curent“, se înțelege orice text ce nu aparține sferei beletristice, iar „în sens

larg“, *orice text ce nu aparține limbii literare ca variantă normată și supradialectală a limbii naționale*.

Determinativul *nonliterar*, după cum se observă cu multă ușurință, este format din elementul prim de compunere savantă, *non-,* «folosit la formarea unor noțiuni negative, care se află în raport de opoziție exclusivă cu noțiunea exprimată de elementul secund» (DN, 734), element secund ce, în cazul de față, este *literarul*, ceea ce ține de literatură (beletristică).

Desigur, este un *text nonliterar* și cel ce aparține unui „scriitor“ ce își propune ironic / satiric, ori „exhibiționist“, utiliza-rea preponderentă de nonsemnificanți / nonsemnificați din vreo „spargă limbă“, dar și textul care-i zămislit „intens-dialectal“ de vreun poetastru; refuzând să-și însușească tezaurul liric și „lecția de poezie“ de la Eminescu, Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia, Ni-chita Stănescu, Marin Sorescu ș. a., din sfânta grădină de aur a Limbii Valahe / Dacoromâne, poetaștrii se cred „geniali în dia-lect“; ei „scriu și publică“ în dialectul macedoromân, sau aromân, ori „compun“ în dialectul bănățean, moldovean etc.; unor aseme-nea poetaștri din Albania, din Macedonia, din Grecia, din Bul-garia, din Serbia, din Moldova, ori chiar din România, ce se văd ca și „eternizați“ în istoriile literaturii, li se adaugă nenumărați inși „specializați“ ca „stricători de limbă“, că limba-i liantul unui neam prin istorii...

Scriind un *Epilog* la «Negru pe alb», în «Păcatele tinerețelor» (1857), C. Negruzzi își dă seama de sacrul raport dintre *semnifi-cant* și *semnificat* (teoretizat mai târziu, prin 1902, de Ferdinand de Saussure), „gluma lui lingvistică“ dovedindu-se un admirabil *text nonliterar:* «Punem aici capăt mărturisirii noastre, rămânând a ne arăta restul păcatelor *când bhrăsbenios crăSvaronr de la smtros*

– rucace pethușterаț – pnroviac, sunt uflandics meresoc harsomaf. Velsrămule oicianiir pentru că astromatrugal prenfizen subthocenci; otracsiv acum jeraveț. LevinAți hervitot nici odată remuval ! Cel braătue norsic, era arvromru pasne. Nini gol guvin pintre tămerseC. Trebui dar căsmătiți pnroviae, dalcinor rucace epthrahae rolfrinamu gratamas. Scop montrica kersmet fericire îmdsot csOmirale într-un col mai bhrăsvenios.»

Spre a-și marca și astfel „ieșirea definitivă din proletcul-tism“, Nina Cassian, poetesă „de vază“ din România comunistă a „obsedantului deceniu“ (1948 – 1958 / 1964), dar și a anului 1972 (stabilită după Revoluția Română Anticomunistă din De-cembrie 1989, la New York), „a inventat“ *limba spargă* în care scrie „fermecătoare sonete de adormit pisicile siameze“: *Au înmorit drumatice miloave / sub rocul catinat de niturași. / Atâția venizei de bori măргași... / Atâtea alne strămătând estrave... // Nicicând guluiul arfic, bunurași / n-a tofărit atâtea nerucoave. / Era pe când cu veli și alibave / Cozimiream pe-o șaită de gopași. // Dar azi mai tumnărie-mi pare stena / Cu care goltul feric m-a clăuns / Și zura-i nedă, mult elenteena... // Doar vit și astrichie-n telehuns. / Îmi zurnuie sub noafe melidena / Și linful zurnuie, răuns, prăuns...*

Nu departe de aberațiile Ninei Cassian, se află așa-zișii poeți, autori de *opus*-uri în dialect ca, de exemplu, cele dintr-o „armân-machedunichească limbâ“, considerată de „intelighenția sud-dunăreană / balcanică“ drept «fundul a limbilor indo-europeane» (StLfund, 3 sqq.); ei nu se află pe acel prag al conștiinței de unde lim-ba literară se relevă drept „aspectul cel mai îngrijit al unei limbi naționale“, „forma cultivată a limbii întregului popor, un simbol distinctiv...“ etc.; „puiziile“ Vanghei Mihanji-Sterghiu, din volumul *«Tradzeri» (*1992), scrise în limba valahă / dacoromână, dialectul macedoromân / aromân, graiul shtip (din centrul Macedoniei de azi), sunt „de extracție folclorică“, „liricele“ acesteia netrecând de nivelul comparațiilor de tipul: *Peanarga dorlu mi-anvăleashti / Ca pădurea când s-usucă... («Va mi tornu»* – MStTr, 63*)*; un talentat poet este valahul (ma-cedoromân) Vangheli

Dzega (până la armânescul congres din anul 1998, de la Freiburg-Germania, semna *Vanghel Zega;* dar după ce *congresul freiburghez* dăruitu-i-a, grație profesorului dr. V. G. Barba ș. a., «Rezolutsie tra scriarea aromânească», iscălește: Van-gheli Dzega); din păcate, poezia acestuia este aproape sufocată, deoarece „încă de la naștere“, în loc de colier, are gâtul înfășurat în cordonul ombilical al funiei rugos-dialectale, strângându-se tot mai mult cu fiecare pas din priveliște: *Aesti zboarâ aoa, / ... / Câ di mult suntu tâcuti / Nu ari cari s-li zburascâ / Sh-cu doru tuti s-li-aprindâ.* («Aesti zboarâ aoa»); *Paradisu ! / Cu lilici / Pisti locu gioacâ !* («Desi ?»); *Lja-mi di mânâ / Shi du-mi tu munti.* («Greani»); *S-dzâtsemu... / Shi s-tâtsemu, câ funea-i traptă / Largu stri simplul sinuru a nostru.* (DzegT, 5 sqq.).

Din păcate, auzim în ultima vreme, tot mai des, și „crea-ții“ nonliterar-argotice, ori „maneliste“, și la nordul Dunării, de la capitala București „la vale“, dar și-n toate părțile noastre: «– De unde-o avea, mânca-te-aș, ăsta, atâția bani, că adidașii ăia sânt ca nimica de 50 de parai, i-am văzut io cu ochii mei în vitrină pă Victoriei !... / – Păi nu să lăuda el, băi, că unchiu-su e baștan în America ?!...»; ori: «Băga-mi-aș pe gât mălaiu', / Digulai-digu, digulaiu, / Tăt liceu' mă culcaiu, / Digulai-digu, digulaiu, / Și când s-apropié Bacu, / Digulai-digu, digulaiu, / Pleoșc ! – dirigu și babacu', / Digulai-digu, digulaiu...!» etc.

▲ Tip

(lat. *typus*; cf. fr. *type*)

Prin *tip* este desemnat personajul ce întruchipează „în cel mai bun mod“, „complex“, „cu forță expresivă“, atât caracterele / trăsăturile indivizilor dintr-o categorie / serie, rod al stilizării unor „elemente generale ale comportamentului u-man“, cât și trăsături proprii, unice,

originale, făcându-l memorabil, inconfundabil, în fața tuturor celorlalți din serie, ceea ce-i justifică rostul, ființarea estetico-li-terară.

Tipurile literare sunt nenumărate (noi prezentând aici doar 55): apaticul, arivistul, artistul, boierul „urbanizat“ / „monden“, boierul vechi / autohton, boierul venetic, burghezul, căutătorul-de-adevăr, căutătorul-de-dreptate, ciocoiul, colericul, copilul năzdră-van, copilul-demonic, copilul-harnic, copilul-minune, copilul-sărac, copilul-zeu, cotoroanța (avarul-feminin, sau „baba absolută“), cri-minalul-în-serie, directorul școlii, disimulatul, flegmaticul, fratele vitreg, gângavul-politic, grobianul, impostorul, incestuosul, inde-cisul, infatuatul, inspectorul, moșierul, mucalitul, narcisistul, or-fanul, patronul, polițaiul, politicianul-demagog, proletarul, proprie-tarul casei, prostovanul, provincialul, săracul, savantul, sclavul, senilul, slujitorul-viclean, tatăl-avar, târgovețul / târgoveața, tip-expresionist-întruchipând-ideea-de-biserică, tip expresionist ilustrator al ideii de curent religios (*bogomilismul* – în «Meșterul Manole» de Lucian Blaga – *infra*), tip-expresionist-întruchipând-ideea-de-meșter-de-geniu, tip expresionist-întruchipând-ideea-de-seism / cataclism tec-tonic, tipul grotesc, trădătorul-specializat, tuberculosul, țăranul etc. Astfel de tipuri fac obiectul de cercetare al tipologiei literare.

▲ Tipologie literară
(cf. fr. *typologie*)

Tipologia literară este o ramură a teoriei literaturii care studiază diversi-tatea de personaje din literatura universală, evoluția lor și a „relațiilor“ stabilite în-tre ele, în funcție de diferite doctrine estetice, rostul și capacitatea lor în „pro-ducerea“ catharsis-ului, stabilirea claselor de tipuri literare (adică a tipologiilor: tipologia arivistului,

avarului, demagogului, grobianului, încornoratului etc.) etc.

Marea revoluție tipologică este încercată de expresionismul care aduce în operă / scenă personaje întruchipând concepte / idei; de pildă, Lucian Blaga, în drama «Meșterul Manole», aduce în scenă: un tip întruchipând ideea de curent religios, bogomi-lismul (Starețul Bogumil – *supra*), un tip întruchipând ideea de meșter de geniu (Manole), un tip întruchipând ideea de biserică (Mira), un tip întruchipând ideea de seism / cataclism tectonic (Găman) etc. Frecvente sunt și tipurile psihologice: colericul, apa-ticul, flegmaticul etc.; sunt și tipuri memorabile din perspectiva sociologiei: boierul-de-baștină, boierul-monden, boierul-venetic, bur-ghezul, haiducul, latifundiarul, proletarul, țăranul etc.; prezintă interes și tipurile etnice: albanezul, balcanicul, bizantinul, chine-zul, evreul, gasconul, grecoteiul, japonezul, maurul, muscalul, ol-teanul, rusul, scoțianul, țiganul, valahul etc.; desigur, nu mai a-mintim arhicunoscutele tipologii ale clasicismului: tipologia avaru-lui (la Molière, Balzac, Delavrancea, Călinescu), arivistului, cău-tătorului de adevăr (Oedip, Hamlet ș. a.), tipologia căutătorului de dreptate „istorică“, sau „burghezo-democratică“ (Ștefan cel Ma-re, Vlad Țepeș, Gelu Ruscanu ș. a.), tipologia încornoratului etc.

▲ ● Titlu

(lat. *titulus*, „inscripție“, „semn“, „denumire“, „drept“)

Titlul este cuvântul, sintagma, ori, mai rar, propoziția / fraza, care funcțio-nează ca „nume propriu“ în „cartea de identitate“ a ființării unui text destinat cicuitului „fără frontiere“ în lumea Logosului.

Un titlu „bine ales“ ca să stea în fruntea unui articol, a unui studiu, a unei cărți, a unei sculpturi, picturi etc., rezumă, sugerează, oglindește ca esență, holografic, „întregul“ atât dinspre „fața-operă“, cât și dinspre „chipul-creator / autor“; el se com-portă „etimologicește“ ca „semn“ / „marcă“, „pecete“, „inscripție“, „etichetă“ etc. În cumplitele vremuri de cenzură, titlurile dintr-o cultură, la o cercetare de suprafață a stilurilor funcționale, înde-osebi a celui beletristic și a celui publicistic, par a fi „veștejite“; la o cercetare atentă însă, se observă și marile rafinării stilistice – puține, desigur, dar incandescente –, angajate de autori împo-triva cenzurii; izbânzile aparțin numai autorilor militanți, înzes-trați cu talent / geniu, cu superioară capacitate intelectuală față de cenzorii ce, în România anilor 1965 – 1989, aveau alese stu-dii universitare și „înalte specializări“ postuniversitare. În ciuda cenzurii, există și nenumărate cazuri de scriitori ce, în jocul „de-a șoarecele-autor și cenzura-pisică“ (exercitându-se „direct“ prin re-dactorul de carte), au reușit să-și impună titlul dorit; Ilie Rad, ocupându-se și de cenzura comunistă în perimetrul titlurilor de cărți, ne încredințează: «...cartea lui Nicolae Balotă, „Literatura absurdului“ (1971), s-a numit inițial „Lupta cu absurdul“, ceea ce putea fi o aluzie discretă la absurdul epocii comuniste. Romanul lui Romulus Guga, „Nebunul și floarea“ (1970), s-a intitulat „Ii-sus și ceilalți“ (titlu care a rămas imprimat în subsolul unora din paginile interioare ale cărții). Desigur, într-un stat ateist, un asemenea titlu religios nu mergea.» (RadSt, 102). „Vânătoarea de vo-cabule“ din sfera religiei se desfășura și mai acerb în 1988, când autorul prezentului dicționar a reușit să publice, în ciuda cen-zurii, al șaptelea volum de versuri, *Verbul de mărgărint*, la Editura Facla (director: Ion Marin Almăjan; redactor: Marcel Tolcea), din Timișoara; chiar dacă distinsa

cenzură îmi tăiase versuri cu me-tafore ca «mânăstiri de polen», «fotonii-preoți» etc., în ceea ce privește titlul, «Verbul de mărgărint», desemnând, de fapt, „Mân-tuitorul de mărgăritar“, a reușit să înșele vigilența „ochiului de gheață al inimii“ executantului ceaușist, chiar dacă se știa că, la creștinii catolici, *Verbul (Le Verbe)* înseamnă *Iisus Hristos* (Isus Cristos / Christos – cf. «Dicționar francez-român», București, Ed. Științifică, 1967, p. 810). *Ho-lopoemul* «Noul Turn Babel» (pe care l-am scris de prin mai 1965 și până în 24 ianuarie 1967) are o istorie interesantă, di-rect-proporțională cu polivalența sa lirico-semantic-sincretică, „în șapte nuclee“; îl reproducem și pentru a ilustra faptul că t*itlul – Noul Turn Babel –* este sintagma care funcționează ca „nume propriu“ în „cartea de identitate“ a ființării acestui poem trecut prin cen-zurile a peste două decenii de totalitarism ceaușist: «① *...ÎN ULTIMA STARE A MATERIEI...: Cer striat al sfintei mele ciuperci, / miriapozi cât fulgerele – și-aceleași / furnici de crom, / și spuma laptelui, printre argele, / și nuferii negurii / pe limba vineție a norului de duminică, / și-aceiași fotoni din lanternele zeilor / interferează spre cețos periciclu, / printre corturi vremuite, intrate-n izână, / să trec vămile ierbii / în ultima stare a materiei... //* ② *...CUIE DE-ARAMĂCOCLIT~...: Apele-mi cântă în fluiere lungi, de piatră, / fulgere se-ncaieră-n cutii solide, ermetice, / meridianele trec / prin inimile de aur ale Muntelui, / unde bubuie sângele, / zidari escaladează ceruri / pe scripeți ficși, de soare, pe rotile de lună, / printre heliocentrice reptile – / mușchii le zvâcnesc pe mandibule și pari-etale, / circulă pe liniile de tramvai ale tibiilor / fără să bage în seamă / semafoarele macilor din rotule; / zidesc umbrele soți-ilor / care nu mai vin cu mâncare prin ploi cu spume; / tâm-plarii răstignesc în ferestre fecioare, / bătându-le-n sâni cuie de-a-ramă*

coclită... // ③ ...STELELOR GRAVIDE...: Pajuri supersonice cu mii de inimi și aripi / cară munții-n gheare, la stăvilarele umbrei, / poartă-mi deschid, spre Salmoș, / printre coloanele unui infinit păduros, de uraniu, / de-a lungul oului păsării cu strigăt înalt, răscolitor, / deasupra cerbilor, unde constelația sevelor / urcă-n brazi cu pâine și lapte; / de la pupitre de comandă, / sondorii, minerii, geologii, medicii abisului / iau pulsul și temperatura planetelor; / gările curcubeielor / salută entuziaste, pe geamanduri, viitorul torid; / poeții poartă colivii cu granguri de crom – / trimit stoluri, jerbe de fluiere, / înaintea catargului ce duce-n ga-laxii de narcise / cocorița din craniul piramidei; / galactopitecan-tropii / fac respirație artificială la nouă argele, / împlântându-și arterele-n câmpuri magnetice, / dirijează aștrii sterpi / în orbitele stelelor gravide... // ④ ...TRADIȚII SOLARE ABORIGENE...: Prin megafoane in-tergalactice / se-aude ultimul ordin de zi: / «Până la terminarea zidirii prea-ntârziate / a Turnului Babel, / conform Înaltului Plan de Perspectivă Cosmică, / n-aveți voie să rămâneți în urmă ! / Chiar dacă inima vă părăsește / și-i penurie de combustibili, / ori de lumina noastră cea de toate zilele: / trimiteți-vă schele-telenainte ! / Nu vă lăsați amăgiți / de luxuriante zăpezi, de muzici îngerești ! / Nu vânați / forfotitoare păsări de ceață / cu-aripile-nhămate la carul tragic...!» / Lumină sublimă țâșnește din ochii savanților / aplecați asupra tainelor ce-și aruncă an-corele / în porturi terestre-radare, / cu invitații de nuntă și de botez / de pe insulele fertile numite Alfa-Centauri, / în sunetul unor tradiții solare aborigene... // ⑤ ...ÎN VREME CE MUNȚII SE OU~...: În Spintecă-Norul, în fața oglinzilor, / în Spintecă-Aurul, pe mese de porțelan, / stau la dispoziția copiilor / vaci de sticlă rume-gând luminoasa iarbă – / ugerele-s doldora de lapte. / Mă cu-prind / fotonice brațe de entuziasm / din ochii mărunți ai

răcăneilor – / întruchipări dorințelor vegetale / când holde mă-noase sorb torente de-ozon / prin ploi albastre de ioni, de sunete calde. / Moaștele martirilor-sfinți / înviază-n mustul plaiurilor, / în sângele nestatornicilor navigatori / prin porțile uraniului do-mestic. / Pe Calea Lactee trec ultimele / autocisterne galbene cu steaguri negre. / Clopoței se zbat / sub zăpezile ochilor mei – / și Salmoș mângâie cu șapte degete / domnișoara de Floarea-Soa-relui / în vreme ce munții se ouă...! // ⑥ ...DIN EL ÎNSUȘI...: Carele serii se retrag / în cerul dedesubt, împodobit / cu piei de soboli scurmând încă apusuri. / Turnul celest respiră-n fântâni, / și-n balcoane / flutură cearceafuri înstelate, / luminându-ți calea spre mine: / poți veni / să-mi speli osemintele-n flăcări ! / Turnul, noul Turn Babel, / gheizer cu păsări-phoenix, / putere a zborului din proprie cenușă, / chiar dacă-l sugrumă lujerii stelelor – / râ-mă tăiată peste mijloc, / iarăși tăiată, / continuându-și expan-siunea / în toate direcțiile / până nu se mai vede / din El în-suși... // ⑦ ...ÎNAINTEA ÎNCEPERII AUTODEVOR~RII, SINISTRA...: Casă ne este / subli-mul arbore cosmic, / noul Turn Babel – / și nu cunoaște decât doi timpi: / devorarea și autodevorarea. / Dar acum, iubito, / e ziua a șaptea: / autocontemplarea, încântecul se cuvin / ca un iepure de păpădie / pe harfa câmpiei de rosa canina – / numai de n-ar încolți prea iute în mine / cancerul fotonilor, / că nici un fruct nu mi-a fost oprit / și singura morală admisă a fost a bunei lumini – / fereastră în moarte, / înaintea începerii / au-todevorării, sinistra...». Pe la începutul lui februarie 1967, am trimis «Noul Turn Babel» și încă un poem («Destinații confiden-țiale») criticului Vl. Streinu, pe adresa redacției revistei bucureș-tene «Luceafărul», unde susținea săptămânal rubrica «Distinguo». *Modernismul resurecțional era în plin avânt; și m-au surprins*

promptitudinea răspunsului dat de marele critic și generozitatea aprecierilor de sub *titlul «Ghiocei»*, *din* «Luceafărul», numărul din 18 martie 1967; despre «Noul Turn Babel», sublimă metaforă a absurdității construcției societății socialiste multilateral dezvoltate, sortită eșecului, după cum dovedit-a istoria, mai târziu, în anul 1989, desigur, cu prudență, marele critic scrie: «Imaginea arbitra-ră, dar uneori și revelatoare, rotația timpilor și a spațiilor într-un vălmășag obscur, deși pe alocurea constelat, propulsia lirică neobosită, având totuși ca punct de gravitație din nou pământul dacic, sânt de asemenea de reținut din *Noul Turn Babel*. De data a-ceasta, o lume de meșteri-schelete, zidari, dulgheri și salahori, ne-supravegheați de nici un arhitect, construiesc turnul, care e poate al unei sublime absurdități. În amândouă poemele, gestul liric larg, expresia vociferantă și haotismul impresiilor par să provină din declamația super-hugoliană a lui Lautréamont, după cum, de la noi, Constant Tonegaru este prezent în ton, în fantasticitatea reprezentărilor și în recurența apostrofei.» (SPcl, IV, 92). Pentru sec-vența a IV-a, *...Tradiții solare aborigene...,* unde săgeata țintește clar dis-cursul dictatorului, cenzura nu a permis publicarea holo-poemului în volumele: «Munte» (București, Ed. Eminescu, 1972), «Încântece» (Buc., 1979), «Zoria» (Buc., Ed. Cartea Românească, 1980), «Lilium breve» (Buc., Ed. Eminescu, 1981), «Peregrinul în azur» (Craiova, Ed. Scrisul Românesc, 1984); dar după 17 ani de la semnalarea de către Vl. Streinu, holopoemul «Noul Turn Ba-bel», integral, a văzut lumina tiparului în revista «Transilvania» (Sibiu – redactor șef: Mircea Tomuș –, anul XIII / XC, nr. 6, iunie 1984, p. 30 sq.); în volumul «Verbul de mărgărint» (1988), cenzura a admis doar publicarea secvenței a 6-a, «...din El însuși...», dar numai sub titlul «Carele serii...». Din istoria titlurilor de cărți supuse cenzurii ceaușiste, Ilie Rad ne mai dezvăluie: «Același lucru s-a întâmplat și cu

lucrarea lui Mircea Iorgulescu, *Marea trăncăneală,* devenită *Eseu despre Caragiale* (reeditarea postdecembristă a restabilit titlul inițial). Filmul lui Sergiu Nico-laescu, consacrat lui Mircea cel Bătrân, s-a numit *Mircea cel Mare.* Ideologii regimului și-au dat seama că doar Nicolae Ceaușescu putea fi asociat cu un asemenea calificativ, astfel că titlul fil-mului a fost cenzurat, rămânând doar *Mircea.* În fine, piesa lui Theodor Mazilu, *Proștii sub clar de lună,* a apărut pe afișe doar în vari-anta *Sub clar de lună*, pentru ca nu cumva cineva să facă vreo legă-tură între „proști“ și „iubiții conducători“ ai României...» (RadSt, 102). Deosebit de interesantă – „în materie de titlologie“ – este și bo-gata tipologie a titlurilor, din care semnalăm: *titlul clasic* (*sau tradițional* – care atrage atenția receptorului asupra conținutului: «Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoarici mănâncă» de N. Fili-mon), *titlul-citat* («Î. P. S. Bartolomeu Anania: „Biserica nu va face politică, însă va ajuta ca politica țării să fie făcută de cei mai buni“ – *apud* RadSt, 107), *titlul-derutant («Ozeneul din Pădurea Verde»), titlul-pancartă («Mohora și cu Verdeț / Au un viitor măreț !»), titlul-pa-rafrază (după un proverb / zicală: «Cine compensează azi un ou, mâine compensează un bou» – apud RadSt, 110; «Apa trece, bivolii ră-mân», «Unii tot cu sapa, alții tot cu mapa» etc.), titlul pseudo-încriptat («Mânăstirea Secu», tâlmăcindu-se în „mânăstirea securității ceau-șiste“, în „colaborarea între clerici și securiști“* – cf. RadSt, 106*; «Pede-serizarea țării» – de la inițialele partidului:* PDSR) *etc.*

▲ Topos
(gr. *topos,* „loc“)

Din perimetrul structuralismului, prin *topos* este desemnată o „configurație stabilă“, alcătuită din mai

multe motive (motivele fiind considerate „cele mai mici particule ale materiei tematice“, ori cele mai mici unități semnificative ale textului, care „cimentează“ succesiunea epică, temporală și cauzală a evenimentelor).

Toposul structuralist „se înrudește cu motivul folcloric“; «u-nii topoi caracterizează întreaga literatură occidentală (E. R. Curtius a cercetat „lumea răsturnată“, „copilul bătrân“ etc.), alții sunt caracteristici unui anumit curent literar» (DTL, 286).

▲ Totimoșism

(de la litera *thothymos* / *totimoș, – T –* , din alfabetul pelasgo-thraco-dac / dacoro-mânesc-arhaic, simbolizând „sacrul întreg cosmic“, pe *Samasua / Samoș, Dumnezeul Cogaionului / Sarmizegetusei, + suf. -ism)*

Totimoșismul este aliterația care constă în repetarea „obsesivă“ a lui *t (toti-moș),* îndeosebi, ca sunet (literă) inițial(ă), până la „inducția semantică“ a simbo-lului, a lui *Dumnezeu ca sacru întreg cosmic* din care dacii, „epopți“ în Zalmo-xianism, considerau că fac parte (cf. CDCD, 141 sqq.).

Cel mai interesant *totimoșism* îl întâlnim încă din orizontul anului 400 d. H., la străromânul Aethicus Dunăreanu (d'Ister), în lucrarea transmisă până în zilele noastre, *Cosmografia:* «*Unde parabolam enigmatibus suis adsumptam ait:* Terrorem terribilem, tot terrarum trivialis torghinavi (Trim)arcem, turma tergiversantium titillat, turgentium titubata tela tandem trutinata, tritura toracem tacto mucronis. Trimarcia, Thafros, Alces tumultuantes tantila tenus turma tyronis temporum. Tura tantopere Tulchus triararum to-nantium tenit, Malancinorum titanistria telora Murginum.» (AethC, 162 sq.; cf. VAeth, 42 / CDCD, 143).

▲ Tradiție

(lat. *traditio*, „transmitere“)

Tradiția înseamnă tot ce se transmite de la o generație la alta, în cadrul clanurilor / grupurilor, păturilor, claselor sociale, popoarelor, națiunilor etc., ca an-samblu / totalitate de cărți, comori, credințe, cutume, datini, idei, mesaje artistice, moravuri, obiceiuri, structuri și mijloace de expresie, tezaure (aurărie, argintărie, nestemate) etc.

▲ ● Tradiționalism
(cf. fr. *traditionalisme*)

Tradiționalismul desemnează – în artă / literatură – atașamentul față de valorile trecutului, sau tradiționale, „aparenta negare“ a procedeelor, a tendințelor și a valorilor moderne / moderniste.

În literatura cultă română, tradiționalismul s-a manifestat în mod deosebit la sfârșitul secolului al XIX-lea, ca reație anti-parnasiană și antisimbolistă etc.

Firește, celebra *querelle des anciens et des modernes,* din 27 ianuarie 1867 încoace (de când Ch. Perrault a rostit la Academia Fran-ceză poemul *Le siècle de Louis le Grand,* prin care proclama superioritatea contemporaneității față de antichitate, a modernului / „modernis-mului“ față de clasic / „tradiționalist“), privește și ultimul secol, cum și pe cele din viitorul literaturii române / universale. „Gâl-ceava“ / „cearta“ vizează eterna „deltă a artelor / științelor“, căci ochiul devenirii – indiferent de voința artiștilor – rămâne mereu, nostalgic-ațintit în limpezimile dinspre izvoare, în aria un-de se arată inefabila lucrare a profundei rețele de vase comuni-cante dintre filonul „mereurit-modern“ / „modernist“ și cel „perma-nent-clasic“ / „tradiționalist“. Cercetând cu atenție și spiralele ga-laxiilor literare, în părelnica și prea-repedea lor rotire de la „răsă-rit“ la „apus“, avem plăcuta surpriză să constatăm că, într-ade-

văr, ceea ce se arată astăzi modern / „modernist“ se înfățișează peste veac destul de clasic / „tradiționalist“, grație superbei lu-crări a verbului *a deveni*, numită și „clasicizare“; ceea ce „se învul-tura“ la începutul secolului al XX-lea drept „modernism“ arghezi-an, bacovian, blagian, barbian etc. se relevă acum, după „închide-rea“ mileniului secund, drept „clasicism“ / „tradiționalism“ arghezi-an, bacovian, blagian, barbian etc. Dintotdeauna, în arte, în poe-zie îndeosebi, *tradiționalismul* pare a semnifica „negarea“ valorilor, a procedeelor și a tendințelor moderne / „moderniste“, „negare“ ca-lificată de „adversarii violenți“ drept „politică reacționară cultu-rală“, „conservatorism nociv“ etc.

„Modernistul“ E. Lovinescu observa după primul război mondial (1914 – 1918), veridic desigur, că «procesul de emanci-pare a conceptului estetic din simbioza „culturalului“, sub cele două forme ale *etnicului* și *eticului,* dezlănțuit cu atâta violență la începutul veacului este pe cale de a se desăvârși în conștiința artistică a scriitorilor; dacă sub forma lui agresivă și exclusivă *sămănătorismul* ca și *poporanismul* au devenit inactuale, nu în-seamnă însă că spiritul ce le însuflețea nu trăiește și azi sub al-te forme potrivite momentului istoric; în definitv, cele două forțe prezente în orice literatură și în orice epocă, spiritul creator de înnoire și spiritul de conservare, dăinuiesc, cum era și natural, și se grupează în jurul a două mișcări și a două reviste principale, *Gândirea* și *Sburătorul*, sub numele de *tradiționalism* și *modernism*...» (LScr, 6, 46; s.n.). Așadar, pentru literatura română din primele decenii ale secolului al XX-lea, în sens restrâns, prin *tradiționalism* se înțelege în primul rând: *sămănătorism, poporanism* și *gândirism.*

Chiar dacă lirica românească dintre anii 1960 / 1965 și 1989 / 2000 stă *sub pecetea cvasi-general-modernistă,* criticii lite-rari au relevat și câteva *elemente „tradiționaliste“,* întrucât, după cum sublinia și Ion Pop,

chiar în perioada ce a urmat „obsedan-tului deceniu“ stalinist-cultural al ruperii de trecut, câțiva intere-sanți creatori «aduc în poezie o sensibilitate tipic „rurală“, un depozit de experiențe sufletești crescute din ambianța spirituală a satului, cu tot ceea ce o astfel de zonă de sensibilitate presu-pune; mai întâi Nicolae Labiș, apoi Ion Gheorghe, Ioan Alexan-dru și, oarecum în umbra lor, Gheorghe Pituț ori George Alboiu continuă în creația lor acel „sentiment al pământului“ caracte-ristic, cu conflictele și tensiunea pe care o implică orice moment de tranziție, nu lipsit de dislocările și rupturile cele mai drama-tice; descoperirea realității „citadine“ atrage uneori atitudinea jubi-latorie, generată de spectacolul marilor comunități, al agitației unei lumi fascinate prin dinamică și intensitatea trăirilor, dar nu mai puțin determină un anume (cunoscut și el, din tradiția liricii noastre) sentiment de „înstrăinare“ ori de nostalgie a „originilor“» (PPg, 34). Criticul literar Mircea Tomuș, abordând «ardelenismul poe-ziei lui Ion Brad», semnalează la respectivul poet «fidelitatea fa-ță de tiparul provincial tradițional» (TILP, 179); același critic mai re-levă în poezia lui Ion Horea, pe lângă „însușirea poliedrică a versului“, cu „fețe“ *horațiene, bucolice / idilice, apolinice* etc., un «corespondent în *Priveliștile* lui Fundoianu, în sonoritatea lor consis-tentă, obsedantă prin inspirata asociere a principiului riguros me-tric cu disponibilitățile expresive ale licenței, în conștiința pro-fundă, dincolo de limitele individualului, a permanenței și conti-nuității, în tema simbol predominantă, pământul, și, aspectul de care în clipa de acum a analizei avem nevoie, în chinuitoarea și niciodată absenta ispită de a trăda formula predominată.» (TILP, 199 sq.); tradiționalism voiculescian este evidențiat și la Constanța Bu-zea: «În modul cum autoarea implantează

imaginea în articulația precisă a versului, în funcția ei muzicală, dar și în mecanismul imaginii însăși, mecanism ce scontează pe balansul și transferul de semnificații dintre abstract și concret, în fine, în rolul rezer-vat elementului naturist, pornit de la valoarea de simplă notație și ajuns la aceea de factor al unei viziuni animiste, Constanța Buzea îl continuă pe Voiculescu» (TILP, 216); „o coordonată“ a poeziei lui Petre Stoica, în «spațiul unic al copilăriei», al «vechiului târg din Banat», se relevă într-o interesantă vecinătate *Pillat-Fundo-ianu* (cf. TILP, 232). „Modernizarea“ tradiționalismului se înregistrează și la poeții „promoțiilor“ din ultimele două decenii ale secolului al XX-lea; în acest sens, dr. C. Michael-Titus (Londra) semnalează, în mai 1985, un manifest literar al paradoxismului „lansat“ de Ion Pachia Tatomirescu, o dată cu placheta *Peregrinul în azur* (v. *supra* – manifest), manifest ce sugerează și o imperioasă „înnoire a tra-diționalismului“; în anul următor, C. Michael-Titus remarca la autorul respectiv: «Ion Pachia Tatomirescu face încă parte din categoria „tinerilor poeți“; în versuri, acest scriitor român din Ba-nat urmează calea modernismului imagist care permite împăcarea poeziei române contemporane cu „ars gratia artis“» (MTM, 27); peste numai trei ani, într-o cronică literară la *Verbul de mărgărint* de I. P. Tatomirescu (1988), dr. C. Michael-Titus, evidențiază dinspre «(...) *mal du ciel – dorul de cer –* la poeții europeni. În acest sens, da, îl în-țeleg pe poetul Ion Pachia Tatomirescu, căci în felul în care se exprimă el în lumea poeziei nu s-au exprimat și nu se exprimă decât cei ce au *dorul de cer*. Cerul lui Ion Pachia Tatomirescu pare să fie forma variată sub care se prezintă o definiție sau un sens oarecare în mintea poetului în stare de „revelație“, cum spuneau poeții hermetici florentini. Deși afirmația mea ar putea să pară cam abstractă, eu găsesc

că ea este perfect ilustrată de poemul *Despre pasărea adevărului*, primul poem din volumul *Verbul de mărgărint*, pe care îl am în fața mea: *Pasărea adevărului / cu stea de rubin în plisc a venit / în bradul din sufletul meu – / și-au înmugurit grădinile vocalelor, / și-au înflorit zorile substantivelor, / și-au rodit livezile verbului a fi / mai sus de taifun și de grindină...* Acest poem ține loc de prefață dar este în același timp și un fel de confesiune pe care autorul o face cititorului pentru a-i spune cine este și ce vrea. Din nou, sunt poeme – în placheta menționată – care vin să confirme aserțiunile de mai sus. Poetul ne spune: *Limba este un fluviu sacru – / războinicul ce bea din apele-i limpezi / se face nemuritor...* Și găsim pe acest „războinic“ implorând cuvântul în poemul «*Auzi-mă, Tu, Cuvântule...»: Auzi-mă, Tu, Cuvântule, rogu-mă Ție, / de umple-mi vasele cu vin mai sus de cuget – / că somnul Tu îmi dai, că îmi abați / apele cu peștii aurului peste pleoape...!* Pentru ca în pagina următoare să găsim pe acest „ucenic“ al evangheliei poetice zicând pentru sine însuși: *Mai viersuit fie Cuvântul – / lumină mie pretutindeni, / sosit spre omenie / cu lujeri între dinți sfâșietor-de-albi !* Ț...ț Poetul asoci-ază iubirea cu lumina – și ambele sunt greu sau chiar imposibil de găsit; el lasă pe receptor să-și afle răspunsul ca în poemul *Totuși, mai caut și mâine...* În poemul *Încântec pentru o iubire și o lumină,* mărtu-risește: *să mai simt aripi înmugurind și deschizându-se / dintre omoplați, / pentru o iubire și o lumină...!* Această „lumină“ are o gramatică a ei atunci când este aplicată iubirii – și poetul ne-o destăinuiește în «*Ecou din gra-matica elementară a luminii»: Aș vrea să-ți declin – cu articol hotărât – inima, / ori fragii foșnind sub prigorii de in... / Aș dori să-ți conjug – la modul imperativ – sufletul, / sau vioara-nfășurată-n pielea amurgului – / niște sufixe, niște prefixe, schimbarea / categoriei gramaticale a luminii...* Se regăsește cu „lumina“ lui, însoțitoarea iubirii, în poemul *În iubire-i izvorul cu firul de aur*, unde, într-o veritabilă simfonie de imagini, încheie: *că-n iubire-i izvorul cu firul de aur...* Lumina este alături de aur un

„dar“ al naturii poetice din universul lui Ion Pachia Tatomirescu: *Verbul de mărgărint – / ca un buldozer de aur printre ruinele / verbelor putrede, / lasă temelie curată pentru șantierul / Bunei Lumini...* Tradiționalismul și iu-birea satului natal, în poezia română, a devenit o banalitate res-pectabilă – și, se știe, o astfel de situație omoară poezia. La Ion Pachia Tatomirescu nu se întâmplă acest lucru, deși are un poem intitulat *La marginea satului meu*, în întregime o strălucită reușită poetică în tradiționalism și în iubire de sat, așa cum este practic imposibil să se găsească în literatura contemporană; clasicii ro-mâni au epuizat cu mult talent și cu multă dragoste românească toate posibilitățile poetice ale acestor teme – aproape toate – căci Ion Pachia Tatomirescu ne aduce în modernitatea poeziei ro-mânești la o formă originală a tradiționalismului: *La marginea satului meu cu oase de zăpadă, / este mormântul Bunicii Floria... / Cea mai vie stea lunecat-a-n genune, / când i-au așternut pat de argilă... / „– Bunică Floria, ți-aș ridica un obelisc de granit suedez, / dar n-am atâția bani...! Ți-aș ciopli un soare de marmură / cât cerul, dar n-am atâta piatră, nici daltă...! / Am sculptat o piatră neagră, de râu, în formă de lebădă, / ți-am ridicat o mănăstire de cuvinte, zidindu-mi umbra, / cu turle-nșurubate-n inima Carului Mare...!“ / Umbra turnurilor – pe valea cu viorele / și curcubeu neîntrerupt...!* Și ca să ne spună că el crede – continuă să creadă – în eternitatea satului lui, încheie: *Satul meu are tot mai multe oase de zăpadă / și sfidează anotimpurile...* Cu mult talent ne duce și-n lumea revoluției tehnologice a secolului nostru, ca în poemul «*Pe-această câmpie de aramă»: Ceasul tău electronic / funcționează cu poemele mele... / Secundele – cu care calci în moarte – / sunt marcate de inima poemului meu...*, sau: *Fulgerul ce despică porțile mătcii – / are fotonii poemului meu...,* sfârșind cu un sen-timent de totdeauna: *Pe această câmpie de aramă, / te-amenință șansele de-a te transforma în poezie...* Ț...ț» (MTTr, 161 sqq.).

Un anume *tradiționalism mesianic* – dar și *clamoros* – se înregistrează și în volumele lui Adrian Păunescu de dincoace de *Istoria unei secunde* (1971).

Reviste interbelice promotoare ale tradiționalismului. Revista *Gândirea (*Cluj-Napoca, 1 mai 1921 / București, decembrie 1922 – 1944) și gruparea gândiristă (v. *supra* – gândirism) au jucat un rol deosebit în înrăzărirea neasemuită a tradiționalismului românesc din secolul al XX-lea. În afară de revista «Gândirea», după cum sublinia și E. Lovinescu, au mai existat câteva notabile reviste: «n-au lipsit, firește, și alte publicații în linia așa-zis *tradiționalistă,* mai cu seamă în provincie, unde „;tradiționalismul“ sau „culturalismul“ în-florește» (LScr, 6, 47); criticul menționează în acest sens: *Junimea literară,* cea reapărută după 1923, *Junimea Moldovei de Nord,* editată în Botoșani, de la 5 ianuarie 1919, până în aprilie 1921, *Lamura* (1919), *Năzuința* (Craiova, aprilie 1922 – 1926), *Datina* (Drobeta-Turnu Severin, 1923 – 1932), «*Flamura* lui Marcel Romanescu» (de la Craiova); la Suceava, în 1926, era de remarcat revista *Făt-Frumos,* tipărită prin grija lui Leca Morariu; la Cluj-Napoca, din februarie 1930, s-a distins revista *Darul vremei;* au mai îmbrățișat programul traditio-nalist-gândirist revistele: *Ramuri* (Craiova, martie 1919 – aprilie 1929), *Familia* (Oradea, 1926 – 1929), *Acțiune și reacțiune* (1929 – 1930), *Axa* (1932 – 1933), *Floarea de foc* (București, 1935 – 1942), *Linia dreap-tă* (București, 1935 – 1938), *Ideea românească* (1935 – 1937), *Vestitorii* (1936) etc. și cotidienele: *Curentul, Cuvântul* etc. (cf. RotIst, IV, 127).

Tradiționalismul din secolul al XX-lea în istoriile literare. Numeroși sunt poeții care ilustrează filonul de aur al tradiționalismului dacoromânesc din secolul al XX-lea. În *Istoria literaturii române contemporane 1900 – 1937,* E. Lovinescu consideră ca reprezentanți ai *poeziei tradiționaliste* ro-

mâne pe Nichifor Crainic, Ion Pillat, V. Voiculescu, Adrian Ma-niu, Lucian Blaga, G. Murnu, Sandu Tudor, Marcel N. Roma-nescu, Radu Gyr, N. I. Herescu, Zaharia Stancu, N. Crevedia, V. Ciocâlteu, D. Ciurezu și Radu Boureanu (cf. LScr, 6, 84 – 98). George Călinescu, în monumentala *Istorie a literaturii române de la origini până în prezent* (1941), reține următorii tradiționaliști ai „momentului 1923“, ce se distingeau prin „autohtonizarea simbolismului“, prin „poezia roade-lor“ etc.: Ion Pillat, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Radu Gyr, D. Ciurezu, Zaharia Stancu și Teodor Murărașu (cf. CILR, 857 – 871). Tratatele de istoria literaturii române apărute în a doua jumătate a secolului al XX-lea, evitând cenzura de tip stalinist / ceaușist, ori respectând „internaționalismul proletar“ etc., nu mai acordă capitole speciale *tradiționaliștilor;* de exemplu, în 1974, Ov. S. Crohmălniceanu, în volumul al II-lea al lucrării *Literatura română între cele două războaie mondiale,* comentează poezia tradiționalistă a lui Ion Pillat, Adrian Maniu, Zaharia Stancu, D. Ciurezu, Radu Gyr, V. Ciocâlteu, N. Crevedia, Virgil Carianopol, Emil Giurgiuca, Mircea Streinul, Iulian Vesper, Traian Chelariu, George Lesnea și I. Valerian în capitolul *Poezia chtonică;* lui Tudor Arghezi, „traditio-nalistul“ excepțional al secolului, îi rezervă capitolul *Miracolul ar-ghezian;* Al. Philippide, alt important tradiționalist, este prezent, alături de Lucian Blaga, în capitolul *Poezia sentimentului cosmic și a fiorului metafizic;* Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Ștefan Nenițescu ș. a. se află în capitolul *Lirica sensibilității religioase;* în capitolul *Noul patos social activist,* se întâlnesc Aron Cotruș, Ion Th. Ilea, Emilian Radu Bu-cov, Mihai Beniuc și Miron Radu Paraschivescu (cf. CrohL, II); la criti-cul literar Eugen Simion, în *Scriitori români de azi* (vol I – IV), poeții tradiționaliști, în majoritatea lor, desigur, creatori de opere repre-zentative, și în / din a doua jumătate a

secolului al XX-lea, sunt abordați în capitolul *Poezia neoclasică* – Emil Giurgiuca, Virgil Carianopol, Iulian Vesper, Alexandru Andrițoiu, Al. Căprariu, Ion Horea (cf. SSra, IV, 75 – 128), ori în altele: poetul Tudor George, în capitolul *Momentul '45 – '47. Addenda* (SSra, IV, 49 sqq.), poetul Ioan Alexandru (care a trecut de la expresionismul volumelor publicate între 1964 și 1970, la tradiționalismul remesiano-ambrozian al liricii Crești-nismului), în capitolul *Poezia socială și cosmică. Expresionism țărănesc* (SSra, I, 226 sqq.) etc.; Ion Rotaru, într-*O istorie a literaturii române,* vol. IV, din 1997, volum consacrat literaturii noastre interbelice, abordează poezia lui Nichifor Crainic, Radu Gyr, V. Ciocâlteu, D. Ciurezu, N. Crevedia ș. a. în capitolul «Gândirismul» (cf. RotIst, IV, 127 – 150), trece pe Ion Pillat, pe Vasile Voiculescu, pe Adrian Maniu ș. a. în capi-tolul «Marii poeți ai secolului» (cf. RotIst, IV, 151 – 290), analizează poezia lui Ilarie Voronca și B. Fundoianu în cadrul «Avangardismului» (cf. RotIst, IV, 110 – 117). Ieșirea conceptului de *tradiționalism* din „conul de umbră al stalinismului cultural", repunerea termenului în circuitul firesc al istoriilor literare se relevă destul de recent, la Ștefan N. Popa, într-*O istorie a literaturii române din Voivodina,* tipărită la Panciova-Ser-bia, în 1997, unde întâlnim și capitolele: *Perpetuarea tradiționalismului* (despre poezia lui Ion Bălan – POist, 47 sqq.), *Tradiționaliștii* (despre poe-ții: Ion Marcoviceanu, Mihai Condali, Iulian Bugariu, Cornel Bălică ș. a. – POist, 117 – 150), ori *Noul tradiționalism* (despre Miodrag Miloș, Aurora Rotariu Planjanin ș. a. – POist, 269 – 286). Dintotdeauna, isto-riile literare relevă faptul că prin „clasicizarea" modernismului de la începutul unui secol se obține tradiționalismul de la sfârșitul
secolului respectiv, ori de la începutul următorului secol.

▲ Tragedie

(lat. / grec. *tragoedia / tragodia*, „cîntecul țapului“)

Tragedia este specia genului dramatic, în care protagonistul, un excepțional individ cu principii sănătoase, un superior ins ideal-uman, angajat într-un puternic conflict cu ostilu-i destin, cu vitrega-i soartă, cu zeii cei răi, cu neîmblânzitele stihii, cu prost-întocmita ordine existențială a lumii etc., întotdeauna își află deznodă-mântul în moarte, dar valorile din înaltele / solemnele sfere – pentru care a mili-tat o viață – biruind și veșnic trăind.

Deosebit de interesantă este și „prima definiție“ a tragediei, dată – în «Poetica» – de Aristotel (384 – 322): «Tragedia este imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai ornat cu felurite soiuri de podoabe, osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi (catharsis)» (în traducerea lui D. M. Pippidi – *apud* DTL, 447). În „de-caedrul de aur“ al tragediei antice se înrăzăresc neasemuit: «Pro-meteu înlănțuit», «Orestia», «Cei șapte împotriva Tebei» și «Perșii» de Eschil (525 – 456 aprox.), «Antigona», «Oedip / Edip rege» și «Electra» de Sofocle (495 – 405 aprox.), «Andromaca», «Ifige-nia în Aulida» și «Troienele» de Euripide (480 – 406). După culminația-i antică, specia reînflorește în vremea Renașterii engle-ze, prin W. Shakespeare («Hamlet», «Regele Lear», «Macbeth» etc.), și în timpul clasicismului francez, prin P. Corneille («Cidul», «Horațiu»), prin J. Racine («Andromaca», «Fedra»); notabilă este și tragedia „iluminist-franceză“, «Meropa», de Voltaire. Fără suc-ces, dramaturgii ruși / sovietici din anii de avânt revoluționar bolșevic – leninist și stalinist – au încercat să reînvie specia, dar ca „tragedie optimistă“, singura preferată de proletcultism.

▲ ● Tragic

(cf. fr. *tragique,* „zguduitor“)

Tragicul este categoria estetică prin care se exprimă un conflict proiectat într-un deznodământ cu înfrângerea protagonistului purtător / simbol al unei valori umane, „catastrofa“ raportându-se cu necesitate la existența unui sistem axio-logic, încât credința în idealul / simbolul reprezentat de protagonist, nu numai să purifice conștiințele, ci și să se perpetueze, mobilizând capacitățile eroice ale o-mului.

Această categorie estetică s-a manifestat în mai toate ar-tele, dar cea mai deplină expresie a *tragicului* se relevă în litera-tură, în specia dramatică a *tragediei*. Hegel considera «ca sursă a tragicului ciocnirea a două forțe etice egal de îndreptățite a exis-ta, fiecare putându-se realiza numai negând-o și lezând-o pe cea-laltă și devenind vinovată din această cauză»; și, după aprecierea lui Schlegel, «subiectul tragediei e o luptă între existența externă finită și aspirația interioară infinită»; «inițial, subiectul tragediei era extras din materia mitică a vieții și morții lui Dionysos, apoi s-au adăugat viețile și faptele eroilor, cu introducerea unor mo-mente psihologice și imprimarea unor tendințe explicative: omul suferă sau e o jucărie în mâna unor forțe mai puternice decât el, în lupta cu destinul.» (DTL, 447 sq.). Tragicul înseamnă izbirea *ens*-ului uman cu tâmpla de recea lespede a limitei existențiale, „con-statând“ că Silen a mărturisit adevărul nud în fața lui Midas, după cum se relatează de la Aristotel la Nietzsche: «Circula în popor legenda potrivit căreia Midas a pretins de la Silen, însoțitorul lui Dionysos, după ce îl hăituise multă vreme și, în cele din urmă, îl prinsese, să știe ce ar fi oare mai bine și

care ar fi lucrul cel mai important pentru om. La început – așa povestește Aristotel – Silen n-a vrut să vorbească nicidecum; numai torturat în fel și chip, a deschis gura (...): „Pui nenorociți și efemeri ai trudei și nevoii, de ce mă constrângeți să spun ceea ce nu tre-buie să se știe și nu vă este de nici un ajutor ? Căci, nedân-du-vă seama de propria nenorocire, viața vi se scruge fără cea mai mică durere. O dată ce ești om, nu poți întruchipa sub nici o formă perfecțiunea și nu te poți bucura de nimic din esența celor mai bune lucruri. Cel mai important lucru ar fi, așadar, pentru voi toți, bărbați și femei, să nu vă fi născut deloc. Ur-mătorul, în schimb – o dată născuți –, să muriți cât mai repede cu putință.“ Filosofia poporului este cea pe care silvanul încă-tușat o dezvăluie muritorilor; aceeași filosofie este cea care for-mează planul secund al acelei lumi olimpiene a zeilor. Grecul cu-noștea cruzimile și ororile existenței, dar le voala ca să poată trăi, ca o cruce printre trandafiri, după simbolul goetheean.» (NOc, II, 380 sq.). În ultimă instanță, „șansa“ *ens*-ului rezidă în *tragic*, în știin-ța de a transforma bocetul în cântec de slavă.

▲ Troheu

(cf. fr. *trochée* < gr. *trohaios*, „alergător“)

Troheul este o unitatea ritmică bisilabică în care accentul cade pe prima silabă (_̄ v).

(v. *supra* – ritm)

▲ Trop

(lat. *tropus,* „întorsătură“; cf. fr. *trope*)

Prin *trop* se înțelege figura de stil prin care se operează o modificare în plan „structural-noțional“.

În categoria tropilor intră *metafora, metonimia, sinecdoca etc.*; așa-dar, printr-un trop „se modifică sensul

cuvintelor"; clasica retorică vede în tropi o modificare a raportului *semnificant – semnificat*; struc-turalismul consideră tropul drept «interacțiunea dintre diferite sensuri posibile ale semnificantului, care trimit pe rând la un alt semnificat.» (DTL, 454).

▲ Umanism

(cf. fr. *humanisme*)

Umanismul desemnează *curentul cultural ce are în nucleu antica idee fun-damentală a perfectibilității ființei umane – „paideia" / „humanitas"* –, idee ac-centuată din zorii Creștinismului european, afirmată în „prima Renaștere", cea din Europa Carpato-Dunăreano-Balcanică, sau „Renașterea Valahă", de la împăratul dacoromân Constantin cel Mare (306 – 337) și până la împăratul dacoromân Fo-cea (602 – 610), idee „obturată" / „ocultată" de migrațiile euroasiatice în spațiul Daciei / Dacoromâniei, adică în Europa Nord-Pontică, Sud-Estică și Centrală, dintre secolele al VII-lea și al X-lea, idee „obturată" / „ocultată" apoi de Schisma cea Mare (16 iulie 1054) și de obscurantismul evmezic ce i-a urmat, spre a fi reînviată în mai toată Europa, secolelor XV – XVII, adică în „Europa celei de-a doua Re-nașteri", sau în „Europa Reformei", veritabilii reprezentanți ai curentului susținând / promovând: (1) încrederea în libertatea omului; (2) militarea pentru afirmarea în demnitate a ens-ului uman; (3) încredere în rațiune și în „polidimensionalitatea" ființei umane („omul universal", „enciclopedic"); (4) sacrul raport dintre natură și insul uman; (5) lupta împotriva schismelor din bisericile Creștinismului, împotriva a tot ceea ce este dogmă obscurantist-evmezică și irațională în lumea clericală, luată ca „model" firesc de „lumea laică"; (6) admirație

pentru valorile științifice și este-tice din panteonul întregii omeniri etc.

Există un *umanism patristic,* adică *religios-creștin*, ilustrat de mari cărturari-episcopi, patriarhi, papi, mitropoliți, preoți, între vremu-rile „antichității“ martirilor, „atleți ai lui Iisus Hristos“ (Sf. Va-sile cel Mare), și vremurile lui Dimitrie Cantemir (26 X 1673 – 21 VIII 1723), „închizător“ al epocii umanismului și „deschizător“ al secolului luminilor. În paralel cu acest umanism patristic / re-ligios-creștin există și *un umanism al afirmării fără frontire a spiritului uman într-un spațiu laic, un umanism al dialogului cu cosmosul nostru cel de toate zilele, în continuarea spiritului din dialogurile antice ale lui Platon, Cicero* ș. a.

Direcția umanismului patristic / religios-creștin-valah (sau dacoromânesc) este re-prezentată mai întâi de *Lupilă / Ulfila (311 – 383, aprox.),* episcopul dacoromân – care încearcă fără succes, din dispoziția Constanti-nopolului, să creștineze pe goți (aflați printre dacoromânii-mol-doveni din zona nipro-crimeică), traducându-le *Biblia* în gotică; tra-ducerea și-o semnează și cu numele-i tălmăcit „pe înțelesul“ goți-lor: *Lupilă – Ulfila. Sfântul Betranion (320 – 381, 25 ianuarie, aprox.)* este episcopul de Tomis / Constanța, coautor – alături de *Sansalea de Museua, Gutică de Dynogaetia* – al actului martiric «Pătimirea Sfântului Sava la Râul Buzău», din anul 372. Din opera episco-pului dacoromân *Laurențiu de Novae (339 – 418, aprox.)* s-au conservat / transmis două interesante omilii: *Despre pocăință* (inițial, *Despre cele do-uă vremi – De duobus temporibus*, sau *De poenitentia*), unde abordează cei doi „timpi“ ai spiritualității universale, primul, de la Adam până la Iisus Hristos, al iertării păcatului strămoșesc prin Botez, și al doilea, de la Iisus până la «sfârșitul lumii», în care se face ier-tarea păcatelor particulare prin pocăință, și *Despre milostenie (De ele-emosyna),* unde, asemenea sfântului Ioan Gură de Aur, evidențiază că *Sfânta Scriptură* «este

folositoare de ascultat, bună de instruit, ne-cesară de reținut, dulce la gust» / «utilis ad audiendum, apta ad instruendum, necessaria ad retinendum, suavis ad perfruendum», axându-și argumentația pe adevărul ortodox potrivit căruia *miloste-nia e rădăcina tuturor bunurilor omenirii*. Sfântul *Niceta Remesianu (340 – 416, aprox.),* episcop al Daciei / Dacoromâniei la Dunărea de Jos, peste Valea Timocului și Oltenia, este un mare poet imnic; *Te De-um laudamus… / Pe Tine, Dumnezeule, Te lăudăm… de Niceta Remesianu, da-tându-se în orizontul anului 370 d. H., a* devenit imn al întregii Creștinătăți. Și este *Te Deum...* de Niceta Remesianu capodoperă in-discutabilă, incontestabilă a poeziei europene / universale din se-colul al IV-lea, prim-curcubeu al spiritualității dacoromânești-ar-haice pe cerul poeziei lumii Creștinismului (v. *supra* – imn). Sfân-tul dacoromân *Ieronim / Fericitul Ieronim (n. 345, Stridonia-Dacia / Daco-românia de Vest – m. 30 septembrie 420)* este «unul dintre eru-diții și cei mai activi părinți ai Bisericii Creștine, traducătorul *Bibliei* în limba latină *(Vulgata).* Hărăzit cu un «spirit fără margini», cu «o râvnă de lucru nesfârșită», sfântul dacoromân Ieronim (sau Fericitul Ieronim) a înzestrat cultura universală, nu numai cu celebra revizuire a textului *Sfintei Scripturi*, a vechii versiuni latine, numită *Itala*, ori a textului *Noului Testament*, al *Vulgatei* de astăzi etc., ci și cu scrieri originale; scrierea lui, *De viris illustribus* (392) trece în revistă pe toți scriitorii creștini de până la el, astfel încât le a-cordă locul pe care-l merită față de scriitorii păgâni; *Viețile călugărilor (Paul, Hilarion, Malchus),* scrise în prima parte a vieții sale, sunt mult mai populare și poetice decât istorice.»; scrierile doctri-nare ale sfântului dacoromân Ieronim sunt străbătute de înaltul spirit ortodox, «bazat pe *Sfânta Scriptură* și pe Sfânta

Tradiție»; «ad-mite o inspirație reală, nu verbală a *Sfintei Scripturi;* mântuirea noas-tră e opera voinței umane și a harului; contra lui Pelagiu, Iero-nim susține că omul are păcate, că fără păcat e numai Dumne-zeu și, uneori, și omul, pentru un timp limitat, dar cu ajutorul harului; preștiința lui Dumnezeu nu afectează libera hotărâre a oamenilor; Ieronim a fost un mare apărător al ideii de *Biserică;* în materie soteriologică, el a profesat, până la 394, mântuirea tuturor oamenilor, poate chiar a demonilor; după isbucnirea dispu-tei origeniste, el a corectat această afirmație în sensul că pedep-sele demonilor vor fi îndulcite, dar a menținut ideea că toți creș-tinii pot fi mântuiți; alteori, el susține că păcătoșii vor fi osân-diți potrivit vinei lor, dar osânda va fi îndulcită cu blândețe; Sfânta Maria a fost fecioară nu numai înainte de naștere, ci și în timpul nașterii și după naștere; Sfânta Maria n-a fost căsăto-rită după nașterea lui Iisus, fiindcă lucrul nu stă scris nicăiri în *Sfânta Scriptură;* cinstirea moaștelor martirilor este, în fond, un act de adorare a lui Dumnezeu.» (CPatr, 243 sq.). De la *Auxențiu Durostoreanu* (348 – 420, aprox.) s-a transmis / păstrat până în zilele noastre doar interesanta „micro-monografie“, *Scrisoare despre credința, viața și moartea lui Ulfila (Lupilă) / Epistula de fide, vita et obitu Ulfilae*, din orizontul anului 383, unde apare pentru prima oară cuvântul *România*. Episcopul dacoromân, *Palladiu de Ratiaria* (349 – 425, aprox.), este unul dintre cei mai stră-luciți dialecticieni ai timpului său; «din dialogul cu sfântul Am-brozie la Sinodul din Aquileea, cum și din fragmentele transmise de Maximin, reiese clar că Palladiu avea o minte ageră, era neîntrecut în replici și ținea piept cu succes întrebărilor abrupte sau silogismelor sfântului Ambrozie în problema trinitară; era un personaj cultivat, un eretic învățat, căruia sfântul îi reproșează că s-a lăsat prins de filosofia omenească și nu de aceea a

lui Hristos; Palladiu, zice sfântul, se folosește de dialectică nu pen-tru a construi, ci spre a distruge» (CSb, 216). Episcopul *Maximin de Dacia / Dacoromânia* (350 – 430, aprox.) este un adept al arianismului. Opera sa cuprinde: *Dizertația lui Maximin împotriva lui Ambrozie / Disertatio Maximini contra Ambrosium, Contra Iudeilor, Contra păgânilor* și *Contra ereticilor*; i se mai atri-buie vreo 40 de predici. În prima parte a *Dizertației împotriva lui Ambrozie,* aduce „dosarul" cu argumente anti-ambroziene, ținta fiind consti-tuită de actele sinodului de la Aquileea, din 381, sinod prezidat de Ambrozie, care a acuzat de arianism și care «a depus din scaunele episcopale» pe Palladiu de Ratiaria și pe Secundian de Singidunum; partea a doua este «o violentă diatribă împotriva ortodoxiei». Sfântul valah / dacoromân *Teotim I* (390 – 425, 20 aprilie, aprox.) a fost episcop de Tomis / Constantiana (Constan-ța-România); după cum ne încredințează și Sozomenos în *Istoria bisericească* (VII, 26, 9), era înzestrat cu o extraordinară bioenergie ce l-a proiectat în sfera făcătorilor de minuni, fiind vestit / te-mut chiar și printre hunii pătrunși în Dacia / Dacoromânia Ră-săriteană, în provincia Moldadava / Moldova, la nordul gurilor Dunării, amenințând și provincia Scythia Minor; «admirându-l pentru virtutea lui, hunii sălbatici de ajunseseră la Dunăre, îl numeau Dumnezeul Dacilor / Dacoromânilor; deoarece fură puși la încercare de fapte divine din partea lui.». În orizontul anului 400, patriarhul Constantinopolului, sfântul Ioan Gură de Aur, a răspuns invitației sfântului Teotim I de a vizita Tomisul, călăuze fiindu-i Ioan Cassian și Gherman; din acest orizont datează strânsa prietenie dintre sfântul Ioan Gură de Aur și sfântul Teo-tim I de Tomis. Despre Teotim I de Tomis, în *Liber de viribus illustribus* (CXXXI, 22, 952), Ieronim menționează că «... a scos scurte tra-tate

sub forma unor dialoguri și în stilul vechii elocințe; aud că el scrie și alte lucruri.» / «... in morem dialogorum et veteris elo-quentiae breves commaticosque tractatus edidit. Audio eum et alia scribere». Din păcate, nu s-au conservat din opera sfântului daco-român Teotim I de Tomis decât foarte puține fragmente, între care și cele din omilia *Iar dacă îți vei aduce darul...* (valorificate de sfântul Ioan Damaschin, în *Sacra Parallela*): «Faptele trupului pot fi între-rupte de multe (piedici), dar cel ce păcătuiește cu gândul, prin însăși iuțeala gândului, făptuiește complet păcatul.»; «Lucru grav nu este să suferi greu, ci să suferi pe drept»; A-ți aminti de Dumnezeu înseamnă a-ți aminti de viață, iar a-L uita înseamnă a muri.». Nobile, însnobilatoare aforisme ne-a lăsat sfântul dacoro-mân Teotim I de Tomis, corola lor grăindu-ne: *Despre sufletul desăvârșit* – «În mintea tulburată și plină de griji, nu se află nici un gând frumos și nu se revarsă peste ea harul lui Dumnezeu. A ajunge la desăvârșirea sufletului înseamnă a-l elibera de griji căci, datorită grijilor, se nimicește. De aceea se spune despre sufletul desăvârșit că este, într-adevăr, ca un crin în mijlocul spinilor. Căci crinul din Evanghelie înseamnă sufletul lipsit de griji, care nici nu se ostenește, nici nu toarce și totuși s-a îmbrăcat mai frumos decât slava lui Solomon»; *Îngrijirea de cele viitoare spre a nu sta trântit în gunoaiele veșniciei* – «Despre cei ce poartă grijă numai față de cele trupești, Scriptura spune: „Toată viața celui nelegiuit este plină de griji“. Este, într-adevăr, lucru necucernic să porți de grijă toa-tă viața de cele trupești și să nu te îngrijești deloc de cele vi-itoare. De acea zice Ieremia în *Plângerile* sale: „cei ce au fost cres-cuți în purpură stau trântiți în gunoaie“»; «când stăruim, într-a-devăr, în gânduri strălucitoare și înflăcărate, atunci suntem îm-brăcați în purpură, dar când suntem atrași de cele trecătoare, atunci ne acoperim de

gunoaie»; *Sufletul – partea conducătoare a omului –* «Cel ce merge pe patru picioare este cu totul necurat. Merge pe patru picioare cel ce se încrede în cele pieritoare și, din grija fa-ță de ele, neglijează în întregime partea conducătoare (a omului), sufletul. După cum cei legați cu lanțuri merg cu greutate, tot așa cei legați (numai) de această viață nu reușesc să ducă până la capăt calea virtuții». Preotul dacoromân *Bonosu de Naisus* este considerat, în anul 391, creator de erezie. În Dacia / Dacoromânia – provinciile Dacia Malvensis / Alutuania (Oltenia), Dacia Mediter-ranea (între Sardica și Singidunum – Valea Timocului) –, s-a propagat *erezia bonosiană* (de la numele preotului dacoromân Bonosu, din orașul natal al împăratului Constantin cel Mare, Naissus / Niș), derivată din erezia lui Fotin, «negând, printre altele, și pururea-fecioria Maicii Domnului». Sinodul general de la Capua-Italia, din 391, a luat în cercetare erezia lui Bonosu din Naissus, încredințând cauza spre cercetare episcopilor din Illyri-cum și Macedonia. Bonosu a continuat să mai rămână o vreme în scaunul episcopal, în ciuda sentinței „de depunere" a episco-pilor din Illyricum. După câțiva ani a fost înlocuit cu un epis-cop ortodox, Marcian. Din acest an datează lucrarea compatrio-tului *Paul de Pannonia*, «*Contra lui Bonosu»,* unde erezia bonosiană a fost combătută într-un înalt spirit ortodox. *Bonosianismul* a fost îmbrățișat de goți și dus în Europa de Apus. Sfântul *Ioan Cassian* (360 d. H., 29 februarie – 435, 23 iulie) a lăsat o operă patris-tică monumentală, un loc aparte ocupând: *Despre așezămintele mânăstirești cu viață de obște și despre remediile contra celor opt păcate principale / De Institutis coenobiorum et de octo principalium vitiorum remediis* (418, aprox.), *Convorbirile duhovnicești / Conlationes Sanctorum Patrum,* redactate în orizontul anului 420, *Despre în-truparea Domnului – contra lui Nestorie / De*

incarnatione Domini contra Nestorium, din orizontul anului 430 etc. Între anii 415 și 418, la Massalia / Marsilia, Sfântul Ioan Cassian întemeiază mănăstirile Saint Vic-tor (pentru călugări) și Saint Sauveur (pentru călugărițe). Umanismul religios-valah reînflorește dincoace de pustiitoarele vremuri ale migrațiilor euroasiatice, de la goți, la unguri și mongolo-tă-tari, dincoace de „schismele“ („mici“ / „mari“) ale Bisericilor de Roma și de Constantinopol („schisme“ care au dus la inventarea unei noi sacre limbi evmezice: slavona, pentru Ortodoxism), dar mai ales dincoace de descoperirea tiparului. Pe lângă umanismul religios-valah în limba latină își face apariția și un umanism reli-gios-valah în limba slavonă. *Filotei,* logofătul lui Mircea cel Mare, este autor de *Imnuri religioase* în limba slavonă. Din teascurile Tipo-grafiei Țării Românești (de la Târgoviște), înființată de domnito-rul umanist Radu cel Mare, iese – în anul 1508 – prima tipăritură valahă / românească în slavonă: «Liturghierul». În Tipo-grafia lui Filip Moldoveanu din Sibiu, în anul 1544, apare pri-ma carte în limba română: «Catehismul Luteran». Se înființează și alte tipografii românești: în Brașov, în Iași etc. Reintroducerea limbii valahe / dacoromâne (române) în Biserică se datorează bi-ruinței marilor cărturari-mitropoliți din Principatele Valahe evmezice: în Moldova: *Varlaam* («Cazanie sau Carte românească de în-vățătură», 1643) și *Dosoftei* («Psaltirea în versuri», 1673), în Trans-silvania / Ardeal: *Simion Ștefan* («Noul Testament de la Alba Iulia / Bălgrad», 1648), în Țara Românească: *Antim Ivireanu* («Didahii») ș. a. Dar rodul cel mai de preț al umanismului religios-valah / dacoromânesc este *Biblia de București,* tipărită în anul 1688 (prin grija domnitorului Țării Românești, *Șerban Cantacuzino*, prin grija fratelui acestuia, istoricul / savantul *Constantin Cantacuzino*, prin grija traducă-torilor: *Radu Greceanu, Șerban*

Greceanu ș. a.), lucrare constituindu-se în- tr-un neasemuit monument de limbă română literară evmezică.

Direcția valahă / dacoromână a umanismului „laic“, un umanism al dialogului cu cosmosul nostru cel de toate zilele, este reprezentată mai întâi de *Flavius Iulian,* împărat de Constantinusa / Constantinopol între anii 361 și 363, supranumit și „apostatul“ / „rebelul“. În nenumărate rânduri, genialul împărat-filosof și-a elogiat strămoșii săi dacoro-mâni / valahi, îndeosebi, pe cei din provincia imperial-romană a Daciei / Dacoromâniei Sud-Dunărene, Dacia Ripensis / Aureliană, „rustici“, „simpli“, „austeri“, «străini de rafinamente senzuale», «ne-clintiți în hotărâri», «cu frică de Dumnezeu / Samoș (Soarele-Moș)» (cf. REI, 65). Iulian a fost educat în adolescență în Dacia / Dacoromânia, în spiritul străvechi, multimilenar, al confreriilor războinic-religioase ale Zalmoxianismului, cunoscute pe aceste seg-mente temporale ale „istoriilor“ mai ales sub numele de Cavalerii Dunăreni / Thraci (confrerii care l-au proiectat și în tronul im-perial – cf. CDCD, 127 sq.). Împăratul valah / dacoromân, Flavius Iulian, a fost un orator de marcă, un distins filosof al secolului al IV-lea, un liric de stirpe cogaionică / zalmoxiană. Corola operei sale se constiuie din *Banchetul sau Saturnalele ori Împărații, Contra Creștinilor* – în trei cărți, din care s-au transmis fragmente; *Imnuri Regelui-Zeu-Soare și Mumei-Pământ* – poeme în proză, elogiind Perechea Primordială, scrise du-pă reîntoarcerea de la Creștinism la Zalmoxianism (cam în același timp cu trilogia «Contra Creștinilor»), *Discursuri* – „oficiale“: *Elogiul îm-păratului Constanțiu, Elogiul împărătesei Eusebia, Scrisori* etc. Pelasgo-thraco-dacul / valahul (dacoromânul) *Aethicus Dunăreanu* (d’Ister / Histricus, 370 – 435, aprox.), după cum stă mărturie lucrarea sa din orizontul anului 400 d. H., *Cosmografia*

(transmisă peste Evul Mediu în 40 de copii), traversează / descrie America de Nord, înaintea lui Co-lumb (1451 – 1506) cu 1092 de ani, înconjoară planeta – ca „Mesager Celest“, pe calea tradițional-sacră a Zalmoxianismului, a strămoșilor cu știința de a se face nemuritori – mai devreme cu cel puțin 1122 de ani decât cei din echipajul condus de Magel-lan (1480 – 1521). Grație tot *Cosmografiei lui Aethicus Dunăreanu* ni s-a transmis și alfabetul pelasgo-thraco-dac / valah (dacoro-mân-arhaic) din 23 de litere (pentru cele 23 de sunete, în scriere aplicând principiul fonetic, în cadru misteric / inițiatic). Dacoro-mânul / valahul cărturar, *Dionisie Măruntu' / Exiguul* (470 – 545, aprox.), ce a servit Biserica de la Roma sub zece papi (de la Anastasie al II-lea la Vigilius), are și „operă laică“, rezidând în punerea bazelor de calcul ale erei noastre, valabile și astăzi, prin lucrările *Cartea despre Paști* și *Argumente pascale*, cât și prin două „episto-le“: *De ratione Paschae*, călăuzit de principiile: «Eu n-am voit să pun în baza ciclurilor mele amintirea acelui om fără de lege și perse-cutor (Dioclețian), ci mai degrabă am ales să socotesc anii de la Întruparea Domnului nostru Iisus Hristos, pentru ca astfel să fie tuturor mai cunoscut începutul nădejdii noastre și pentru ca să apară mai clară cauza răscumpărării neamului omenesc, adică Pa-timile Mântuitorului nostru.» (*apud* VSP, 63). Cea mai mare descoperire – care dă un nou avânt umanismului european, determinând în mare măsură a doua Renaștere a Europei – se datorează germa-nului Johann Guttenberg (1400 – 1468), inventatorul tiparului. Descoperirea tiparului își pune amprenta benefic asupra noului curs al umanismului european, inclusiv a umanismului din Princi-patele Valahe, Țara Românească – prin tipografia de la Târgo-viște – ocupând „locul al cincilea“ din Europa, în „marea compe-tiție“ a centrelor de

tipar. Și de-aici încolo, direcția *valahă / da-coromână a umanismului „laic“, a unui umanism al dialogului cu cosmosul nostru cel de toate zilele,* este strălucit reprezentată și de *Neagoe Basarab*, autorul cele-brelor *Învățături către fiul Theodosie*, lucrare adeseori comparată valoric cu «Principele» de Niccolo Machiavelli, și de *Nicolae Milescu*, autor a do-uă cărți de mare importanță europeană la data ivirii lor, *Descrierea Chinei* și *Jurnal de călătorie în China*, alăturându-li-se: *Nicolaus Olahus*, prietenul lui Erasmus de Rotterdam, autorii de cronici / letopisețe (*Grigore Ureche, Miron Costin, Radu Greceanu, Radu Popescu, Ion Neculce* ș. a.), ori de istorii (*Constantin Cantacuzino* ș. a.), culminația fiind marcată de enciclopedis-mul lui *Dimitrie Cantemir*. Umanismul valahic / dacoromânesc, prin valorile sale, este parte constitutivă din marele umanism al Euro-pei din toate anotimpurile, remarcându-se alături de umanismul Italiei (F. Petrarca, G. Boccaccio, N. Machiavelli, L. Ariosto, T. Tasso ș. a.), al Franței (F. Rabelais, P. Ronsard, M. Montaigne ș. a.), al Angliei (Th. Morus, C. Marlowe, W. Shakespeare, E. Spencer ș. a.), al Spaniei (Miguel de Cervantes, Lope de Vega, Calderon de la Barca ș. a.), din Țările de Jos (Erasmus de Rotterdam ș. a.) etc.

▲ Utopie

(din gr. *ou topos*, „loc care nu există“)

Prin *utopie* este desemnată fie o operă filosofică, literară, politică, în care se imaginează un spațiu „uman-ideal“ ireal, în care sunt evocate „ținuturi“ ale imaginarului, cu guverne / popoare ideale, cu lumi edenice etc., fie o concepție politică / socială generoasă, progresistă, dar irealizabilă pentru că nu ține seama de

condițiile istorice concrete date și de legile obiective ale dezvoltării societății respective.

Termenul de *utopie* provine din titlul celebrei lucrări a lui Thomas Morus, *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia / Despre cea mai bună organizare a statului și despre noua insulă Utopia*, publicată în anul 1516; «autorul a ales special acest nume insulei sale ideale, pentru a sublinia existența ei irealã» (DTL, 461).

▲ Utopism

(din *utopie* + suf. *-ism*)

Utopism înseamnă fie credința unor indivizi, categorii sociale etc., în idea-luri irealizabile, fie principiul estetic-paradoxist prin care poeții, prozatorii, drama-turgii construiesc spații epico-lirico-dramatice ideale / onirice, unde își desfășoară „fără frontiere“ imaginația, trăirile, opunându-le spațiilor terorizante, spațiilor-capcană etc. „oferite“ de regimurile totalitarismului.

În programul *refluxgenerației (the generation of deep clear-ness),* sau generația retragerii la matcă și a cristalizărilor în pro-funzime, după cum sublinia Ion Pachia Tatomirescu, într-unul din manifestele paradoxismului, *Fragmente din scrisoarea-răspuns a unui poet da-coromân către domnul Cantemir sau Enciclopedicus – ianuarie 1985...,* publicat în re-vista londoneză, *Convergențe Românești / Romanian Convergences Periodical of Roma-nian Culture and Civilisation* (numărul 5), din mai 1985 (v. *supra* – mani-fest), utopismul intră în programul „disipativ-grupului“, fiind bine ilustrat «la Adrian Popescu, în *Umbria*, la Dinu Flămând, cu al său *Apeiron,* la Ion Mircea ș. a.» (TScr, 41). La Adrian Popescu, spa-țiul utopic al marilor cristalizări, al unor limpide priveliști ale ființei, este admirabil proiectat chiar din volumul de debut, *Umbria* (1971), reliefându-se grațios, sub norul purpuriu picurând purifica-tor, nobil și înnobilator, peste câmpia de lumină și

în brize me-diteraneene, peste nebănuite linii de „forță lirico-magnetică“: *Umbria / provincie a Imperiului / unde n-am fost niciodată / depărtarea mea. / Umbelifere / la marginea drumurilor tale / dâre de spumă / în urma roților / te fac mai ușoară printre / lucruri aeriene: / această prezență a naramzelor / mai îmbietoare ochiului / decât femeia însorită / pe care o mai zărești / la ultimul val de șosea / fierbințeala dulce a miezului / și / dintr-odată acel gust de cenușă / penet de lebădă / simun peste grădinile după-amiezii / licărul preferat licorii. / Provincie a Umbriei, Umbria, / îți presimt străzile și terasele / seninul și stelele ce stau deasupră-ți / o ploaie strălucitoare te limpezește / o mireasmă lâncedă te acoperă / purpuriu norul picură peste tine / Umbră și Ambră, Umbria, / de care buzele mele nu sunt străine.* (POms, 27 sq.). *Eugen Simion certifică (în 1989) utopismul trăirilor lui Adrian Popescu, poetul «urmărit de roiuri de albine venite din luncile Paradisului», «în-tr-o Umbria imaginară», unde «vorbește în „dialectul safirului“ și, din când în când, călătorește împalidat,* cu ochii arși de miracole, într-un nedeslușit Apus; (...) *Umbria* nu este provincia italiană cu-noscută, ci un spațiu liric rezultat din combinarea Umbrei și a Ambrei, cum însuși poetul sugerează...» (SSra, IV, 366). Colegul refluxge-neraționist al lui Adrian Popescu, „generația cu 47 de scriitori născuți în primul an republican-românesc, 1947“ (*supra* – manifest), Ion Pachia Tatomirescu, în volumul «Munte» (București, Editura Eminescu, 1972), propune – în poemul *Cogaion* (cu titlul schimbat, la propunerea lectorului de la editura bucureșteană de-atunci, poe-tul Nicolae Oancea, „din motive de cenzură“, în *Muntele nostru, poem datând din noiembrie 1969, conceput „în cristale octogonal-mauso-leice“, mai exact, în opt secvențe: I. Apă concentrică, II. Muntele – dac frumos, III. Podiș – soarele zace-n lat, IV. Munte de mijloc, V. Câmpie oblică, VI. Gheizer – cercul vuind în lături, VII. Relief de sunet, VIII. Renaștere* – cf. TMun, 29 – 44), un spațiu utopic-au-tohtonist, bipolarizat de *Munte / Cogaion*, muntele Zalmoxianismului, al celor cu „știința de a se face

nemuritori“, și de *Matca* sacrului fluviu, Dunărea (Don-Ares), spațiu fabulos, „octoedric“ așadar, unde ești întâmpinat de un «relief de sunet» *(Pământ fertil în păsări, fertilă vale-adâncă, / soarele doarme-n scroburi, în miere, printre urși / înnobilați în iarnă, în ochi de ierburi încă / nebănuiți pădurii de-atâți luceferi scurși. // Pornește fieru-n vulturi, în sunet, în lumină, / pe o câmpie-naltă roind azur în spice; / ținutul apei calme pe-o orgă se lumină / ca stele de-o fântână, din tălpi, să ne înspice. // Se lasă-n coaste muzici, oglinzile răspund / mai sus de templul urii, presus de sterpe ape; / în păsări ne retragem pe viersul lor profund – / un relief de sunet pădurile s-adape.),* „relief“ așteptând o „Renaștere Valahă“: *Solstițiul se tot lasă în lebede prelungi, / suind la capăt de-axă, cum Muntele ne cere – / și te urmează vetre: nu poți să ni le-alungi, / zvâcnesc sub noi păduri, muguri plesnesc prin ere. // Fructul solar ve-ghează solemnele rotiri, / pe florile cinstirii sub gheizer, pentru salt / din pasăre-n granituri, în muzici și nuntiri / la romb de ape clare-n vârtej deschis înalt. // Carnea-n cupole urcă și se scufundă-n stele, / și lungul păr al ierbii alunecă-n semințe, / mai sus, pe sol albastru, mai jos, printre inele, / printre fântâni cu vulturi în ochi, peste sentințe, // peste mistreții iernii scurmând subsolul nopții; / Matca se lasă-n aripi, piatra-nflorește-n aur, / curg brazii peste somnul purtat de echinocții, / ies voievozii-n scuturi, prin roci, de sub tezaur; // pielea cetății crapă, grinzi înverzesc în turle, / belșug îneacă drumuri, cară plesnesc sub rod, / lupii mușcă lumina și-n sâmburi vor să urle, / cerbii glisează-n arbori și ploi solare rod; // păsări erup din soare, în ochi de cântec ies, / Muntele nostru-ncearcă aici piatra sonoră; / fertil, solstițiul suie din Matcă-n romb ales, / ape rotesc în sfere nou fruct de clară oră... În volumul din 1980, Ion Pachia Ta-tomirescu se înfățișează cu un „binom utopic-spațial“,* Cosmia – Zoria, *încât* Cosmia *se constituie în* limb *pentru* Zoria, *și invers,* Zoria *devine* limb *pentru* Cosmia*; „cartografierea“ primului spațiu utopic relevă: Spațiu-ntre spații e Cosmia – / când anotimpuri curg cu grâu și luceferi / în care s-au retras luminile; nu-i grai – / vocale toarse în pești policromi, pe-abis, / întoarnă verdele-n lănci spre vioriile fluvii; / nisip în nisip: ritmul ascuns în puzderii / și-n coarnele cerbilor înflorind insulei – / aici, se naște lumină de miere / și-argint de ornic neatins de drum, / ori de fulgii legănătorului labirint / fosforescent pe nările întunericului; / Cosmia – aer presărat pe izvoare, / curcubeu*

invers curgând / în oglinzi cu fertile adâncuri ... («1. Spațiu-ntre spații...» – TZor, 19). Într-o cronică de întâmpinare, publicată în 27 septembrie 1980, în revista bucureșteană *Luceafărul* (anul XXIII, nr. 39 / 961), criticul Paul Dug-neanu evidențiază: «...ca semnificație, *Cosmia* și *Zoria* traduc stări lirice care pentru a fi exprimate necesită o gesticulație ceremoni-oasă și un scenariu reprezentativ. Primul teritoriu imaginar sim-bolizează natura edenică, aflată în starea de puritate originară, caracterizată prin lumină și strălucire, iar cel de-al doilea, natura erotizată, pătrunsă de taina creației, pregătindu-se să celebreze nunta elementelor: *Melcii își suie casele pe raza soarelui, în Zoria, / Iubito, rod lunecă în ființa noastră, între oglinzi, / peștera mea-i violată prin steaua ta – / și doar cu crinul pântecul ți-am atins: / mângâie-mi ochii, Iubito, cu iarba soarelui, cu degetele tale – / ființa noastră înoată în apele Zoriei / cum floarea de nufăr !...*». Constantin M. Popa, referindu-se tot la *Zoria*, într-o cronică literară din 1980, preluată și în volu-mul *Clasici și contemporani* (1987), ne încredințează că Ion Pachia Tato-mirescu, un «creator de mituri», «concepe un cosmos alcătuit din două lumi: *Cosmia*, spațiu al experiențelor esențiale, în care adevă-rurile se relevă pentru a fi apoi numite în *Zoria*, ținutul miraculos al rostirii dintâi *(ți se dă graiul!).* Trecerea din *Cosmia – aer presărat pe izvoare, / curcubeu invers curgând / în oglinzi cu fertile adâncuri...*, spre *Zoria – stare-n lumina mierii după vânătoare de seară*, echivalează cu triumful luminii asupra umbrei. Poemele se dezvoltă din două registre evanescente: silvestru și ac-vatic. Sensul ultim al tuturor metamorfozelor este sublimarea în mirifica stare nupțială.» (PClas, 141). Ca spațiu, *Zoria* proiectează *eul / ens-ul* tocmai la „apogeu“, într-un solstițiu al ființării: *Cum pielea cu nestemate a cerbului alergând / prin cânepiștile beznei, înainte de rouă, / se-ntinde rodul între fulger și curcubeu / cu semn fericirii pe fruntea luminii; / sufletul meu se-mbracă în păsări, /*

deasupra turlelor de mărgărint, / în urmă lăsând / macii roșii, călători prin existențe de mai; / undeva, de-acum, / sfâșie gladiatorul coapsele aurului... // Insulă cu aripi, / stare-n lumina mierii după vânătoare de seară, Zoria, */ aici, răsai mireasă: mi-e semnul oglinzii / deasupra sceptrului, vocale-adormindu-mi / în floarea purpurei, lângă șerpi de nectar !* («V. Șerpi de nectar» – TZor, 37). Criticul literar, Ioan Buduca, tot într-o cronică literară la volumul *Zoria,* publicată în 5 februarie 1981, în revista bucureșteană, *România literară* (anul XIV, nr. 6, p. 5), consideră că «gesticulația solemnă, larg-învăluitoare, încrezătoare în valorile plastice ale cu-vântului, în prețiozitatea romantică a relației afective cu lumea și cu absolutul, își are în poezia lui Ion Pachia Tatomirescu un reprezentant netulburat de îndoieli»; același critic mai subliniază: «Un anume aer programatic nu lipsește nici din *Zoria*, concepută ca un vast coral al unor stări poetice dintr-o tradiție a rostirii ceremonialice, neocolind însă nici angajarea într-un cotidian mai prozaic. Dominantă rămâne însă atitudinea ritualizantă: *În părul meu sunt încă-ncâlcite plante carnivore, / spre-altar mă-ndrept cu pași de aur vechi, / fumul rășinilor zoriind îmi alungă peste pleoape / șerpii de somn: da, am pus oglinzi dulci nisipului, / am chemat mlădierile tale (un cald pârâu în cer de prigorii), / am alergat spre tine desculț prin lumina de iarnă / și-ți vin lilium breve aici, în Zoria, / tăiat să fiu de razele de-argint ale mâinilor tale.../ Clopote,-n păsări, vestească de-acum zidirea noastră: / faguri de mai în vase de lut să aprindem !* Zoria este un spațiu de oficieri grave în care cosmicul se înfăți-șează ca o mai pură natură, în care naturalul apare ca o mai umană ipostază a lucrurilor, în care lucrurile toate pregătesc pro-cesiuni nupțiale erotice. Eul poetic este insinuat în fragmentele tuturor viziunilor, despre el este vorba de fapt, dincolo de toate măștile entuziasmelor romantice: *în fața amurgului, în fața luminii, a nordului* sau a cerului. Remarcabilă este prospețimea acestui limbaj ce pu-tea fi redescoperit ca vetust: *Pe colinele galbene umblă cântece în piei de pisică sălbatică; / ierburile,*

părăsindu-și scheletele, jur-împrejurul meu, / au semințe în risipire…».

▲ Verosimil

(lat. *verisimilis,* „adevărat“)

Verosimilul desemnează caracterul unei opere (literare, ori din perimetrul celorlalte arte) de a da impresia / „certitudinea“ că s-a structurat în concordanță cu datele generale ale realității, întru catharsis.

În antichitate, Aristotel, în *Poetica*, sublinia faptul că «dato-ria poetului este nu să povestească lucruri întâmplate cu adevă-rat, ci lucruri putând să se întâmple în marginile *verosimilului* și ale necesarului»; așadar, marginile *verosimilului* antrenau / magne-tizau marginile sacrului necesar din antichitate; «mai mult, rapor-tul dintre realitate și *verosimil* este inversat în favoarea ultimu-lui, Aristotel arătând că poetul poate folosi și fapte reale, dar anume acele întâmplări petrecute „așa cum era *verosimil* să se pe-treacă“; ideea este dezvoltată de teoreticienii italieni ai secolului al XVI-lea (...), care văd în *verosimil* necesitatea pregătirii psiho-logice a desfășurării acțiunii; teoreticienii francezi din secolul ur-mător (...) fac din *verosimil* punctul central al sistemului de re-guli clasiciste (...); *verosimilul* ajunge să denumească trăsăturile general acceptabile, tipice deci, ale comportamentului unor perso-naje sau ale unor întâmplări (...), apropiind principiul de cel al normei sociale (...); în acest sens înțelege și Ion Heliade Rădu-lescu ideea de *verosimil*, ca o selecție de trăsături caracteristice nu unor indivizi particulari, ci unei categorii; (...) *verosimilului* îi va fi opus de romantici principiul culorii locale.» (DTL, 467 sq.).

▲ Vers

(lat. *versus,* „șir al scrierii“)

Prin *vers* este desemnat fie un cuvânt, fie un grup de cuvinte, cu dispunere după anumite norme prozodice, încât să formeze un rând dintr-o poezie / poemă.

Istoria prozodiei universale evidențiază mai multe soiuri de versuri: *versul clasic* („versul ce are ritm și rimă“), *albul vers, liberul vers* etc.

Vers alb. Prin *vers „alb“*, esteticienii / teoreticienii înțeleg un vers lipsit de rimă, nesupus „canoanelor rimologice“. Istoria versu-lui alb începe, pare-se, din 1540, de când Henry Howard tâlmă-cește «Eneida» de Publius Vergilius Maro (70 – 19 î. H.) în stihuri lipsite de rimă. (cf. DTL, 469). Albul vers a fost utilizat îndeo-sebi de la Shakespeare încoace; Eminescu apelează într-o serie de poeme («Demonism», «Miradonitz», «Odin și poetul» etc.) și la al-bul vers: *O raclă mare-i lumea. Stele-s cuie / Bătute-n ea și soarele-i fereasta / La temnița vieții. Prin el trece / Lumina frântă numai dintr-o lume, / Unde în loc de aer e un aur, / Topit și transparent, mirositor*... (M. Eminescu, «Demonism»). După cum se ob-servă cu multă ușurință, albul vers pune accentul doar pe ritm, încât nu se mai simte nevoia unei muzicalități obținute și prin rime.

Vers liber. Prin *vers liber* se înțelege versul ce rămâne în sfera poeticii / poeticității fără a mai pune accentul nici pe ritm, nici pe rimă. Ca și Vladimir Streinu, în tratatul «Versificația modernă – studiu istoric și teoretic asupra versului liber» (1966), înțelegem prin *versuri libere* «rândurile de poezie neprozodică din nici un punct de vedere, în care toate normele sunt aplicate numai *ad libitum, începând de la experiența formală a simboliștilor francezi.*» (SVerm, 22). Se pare că istoria verslibrismului începe de la fabulistul La Fonatine (cf. SpPoe, 64); iar «cât de „liber“ se cuvine să fie un *vers* pentru ca să rămână totuși vers și să nu se dizolve într-o proză dezordonată,

aceasta e o problemă care trebuie să fie totuși examinată, fie cât de succint.» (SpPoe, 65).

(v. *supra* – ritm).

▲ Verset
(cf. fr. *verset*)

Prin *verset* se înțelege dispunerea unui text, îndeosebi, religios / solemn, în „unități-fraze“ / „secțiuni“, „trepte“ / „gradații“, din două-trei – sau mai multe – propoziții, dând impresia de „sens complet“, „lejer-asimilabil“, de „situare“ pe o scară limpidă la receptare.

«Cântarea României» de A. Russo (1819 – 1859), o admirabilă odă în proză poematică, este turnată în versete: «Verzi sunt dealurile tale, frumoase pădurile și dumbrăvile spân-zurate de coastele dealurilor, limpede și senin ceriul tău; munții se înalță trufași în văzduh; râurile, ca brâie pestrițe, ocolesc câmpurile; nopțile tale încântă auzul, ziua farmecă văzutul... Pentru ce zâmbetul tău e așa de amar, mândra mea țară ?» *(4)*; «Nu ești frumoasă, nu ești înavuțită ?... N-ai ficiori mulți care te iubesc ? N-ai cartea de vitejie a trecutului, și viitoriul înain-tea ta ?... Pentru ce curg lacrămile tale ?...» *(7).*

▲ Verslibrism
(din *vers* + *liber* + suf. *-ism*)

Prin *verslibrism* se înțelege principiul estetic-simbolist prin care se acordă „libertate absolută“ versului, scoțându-l / „salvându-l“ din labirinturile prozodic-parnasiene, punându-se accentul pe cultivarea versului liber, cu capacitatea „fluidi-zării“ pe orice tip de relief sufletesc.

▲ Viziune (artistică)
(cf. fr. *vision,* „imagine“, „reprezentare“, „concepție“, „vedenie“)

Viziunea / imaginea artistică desemnează modul specific de înțelegere și de interpretare a lucrurilor, a fenomenelor, de către un artist.

(*supra* – *imagine / imaginație artistică*).

▲ ● Vorbire directă

Vorbirea directă (dialogată) înseamnă stilul direct.

(*supra* – stil / stil direct).

▲ ● Vorbire indirectă

Vorbirea indirectă înseamnă stilul indirect.

(*supra* – stil indirect / stil indirect liber).

▲ Wagnerianism

(de la numele celebrului muzician, *Wagner*, + dublă sufixare: *-ian- / -ism*)

Prin *wagnerianism* se înțelege principiul estetic simbolist al „maximei“ mu-zicalități / armonii a unui text poetic, sinonim *instrumentalismului.*

Muzica marelui compozitor german Richard Wagner (1813 – 1883), totodată și dirijor, dramaturg, teoretician de artă etc., a impresionat profund pe simboliști, de vreme ce și-au propus ca poezia lor să fie asemenea muzicii wagneriene.

(v. *supra* – instrumentalism).

▲ Zalmic-genunian

(< rad. *sal- / zal-,* „Yang“ / „Lumină“ + suf. *-ic* + *genune,* „Yin“ + suf. *-an*)

Zalmic-genunianul desemnează piciorul metric „senar“, în care silabele ac-centuate sunt tot ca în salm, 1 și 5, dar constituindu-se în emistih dodecasilabic și reverberând perechea de 6 + 6 silabe, în „conectări“ lirico-semantic-sincretice la cele șase constelații

„crescătoare“ ale Soarelui în Zodiac și la cele șase constelații „coborâtoare“:

_ v v v _ v // _ v v v _ v

(«Soarele și Luna // mi-au ținut cununa...»;
sau în proverb:
«Ce ție nu-ți place // altuia nu face...»
– folclor dacoromânesc de azi, descinzând „imperial-spiritual“ din „oralitatea cultă“ a Zalmoxianismului, a „Creștinismului Cosmic“ după cum, de altfel, zice și Mircea Eliade).

Versurile în ritmuri salmice și zalmic-genuniene, alternân-du-se perechile-Yang (5 + 5), din emistihuri decasilabice, cu pere-chile-Yin (6 + 6), din emistihuri dodecasilabice, pot fi memorate foarte ușor (*supra* – ritm).

▲ Zalmoxianism

(de la *Zalmoxis* + suf. *-an* > *zalmoxian* + suf. *-ism*)

Zalmoxianismul este prima religie monoteistă din istoria spiritualității uni-versale, ale cărei fundamente au fost puse de Salmoș / „Zalmas-Zalmoxis“ I, în orizontul anului 1600 î. H., în Dacia (Cogaion / Sarmizegetusa), doctrina-i rele-vând: (I) armonizarea Părții în Sacrul Întreg Cosmic, fiecare pelasgo-dac conside-rându-se o parte din întregul care este Dumnezeu, de unde vin și responsabilitățile pe măsură ale fiecărui ens; (II) trupul perfect și sufletul pur nu mai pot exista fără o minte desăvârșită; trupul dat omului – parte din Samasua (Soarele-Moș / Tatăl-Cer, Dumnezeul Cogaionului), din întregul cosmic –, este efemer, însă nu este cu putință ca sufletul să piară, el continuând să existe, și nimeni nu trebuie să se teamă de moarte, ci să înfrunte cu vitejie primejdiile; (III) la trimiterea Solului / Mesagerului Celest la Samasua (Samoș / „Soarele-Moș, sau Tatăl-Cer /

Dumne-zeul Cogaionului“), prin aruncarea trupului perfect în cele trei sulițe / țăpi, din Templul / Santuarul-Calendar al lui Sa-Ares (Soare-Tânăr / Războinic), incinera-rea nu are loc, fiindcă sufletul acestuia revine în respectivu-i trup (de nemuritor); (IV) pregătirea omului pentru nemurire trebuie să înceapă din pruncie, mereu de-săvârșindu-se pe căile înțelepte; (V) viața este veșnică, în cunoașterea ocultației și epifaniei, căci cel ce urmează căile lui Samoș (Dumnezeul Cogaionului / Sarmi-zegetusei) nu moare, ci se duce în Țara-Tinereții-fără-Bătrânețe-și-Vieții-fără-Moarte; (VI) dar pentru a fi veșnic-fericitul ajuns aici, având parte de toate bucu-riile / bunurile, trebuie să lupți – în Lumea Albă – împotriva orgiilor și să trăiești în cumpătare; (VII) cine își încredințează sufletul întru Samoș (Dumnezeu) merită a fi tămăduit / vindecat de răni / boli, răul putând fi extirpat din om prin rostirea / viersuirea frumoasă (descântece / încântece), chiar și prin tăria lamei de cuțit, chiar și din craniu (trepanație); (VIII) instruindu-te în științe și în arte, trebuie să trăiești după legile naturii / firii; (IX) astfel vei ajunge la cunoașterea căii-spirală-cosmică (planetară și cerească) întru Samoș / Dumnezeu, sau Cunoașterea Absolută – „nuntire“ cu Sora-Soarelui / Co-Utya (Cotys), Spuma-Laptelui, „Mirea-sa / Crăiasa-Lumii“; (X) „daco-crația“ teluric-celestă se întemeiază pe Soli, pe înțelepții Cavaleri / Eroi ai Cogaionului / Sarmizegetusei („Cavalerii Dunăreni“), pe toți cei din neam / popor, presărători de făptuiri ale Binelui, căci numai aceștia aparțin preafericitei seminții înrudite / înfârtățite (înfrățite) cu Sa-Ares („Soare-Tânăr / Războinic“), „fiul“ lui Samoș (Atoatecreatorul).

Se evidențiază mai întâi obținerea nemuririi („misterică“ / „inițiatică“), unitatea Materie-Spirit, raportul sacru, holonistic, *Par-te–Întreg / Întreg–Parte,* „înrudirea“ /

„înfârtățirea“ („înfrățirea“) omului cu cele teluric-celeste, participarea zalmoxianului la armonia / or-dinea cosmică etc. Fundamentul doctrinei Zalmoxianismului rezidă în *armonizarea Părții în sacrul Întreg cosmic* (*întreg* care-i Dumnezeul). Prin e-popții în Zalmoxianism, cavaleri / războinici, ori „mesageri ce-lești“ / „soli“, științele și artele au cunoscut un deosebit rafina-ment, scrierea arhaică (de pe statueta cu piedestal de la Ocna Sibiului, din orizontul anului 8000 î. H., ori de pe *Tăblița-Soare* de la Tărtăria-Orăștie, din orizontul anului 5300 î. H.) a evoluat în alfabetul pelasgo-daco-thracic (valahic) / dacoromânesc-arhaic de 23 de litere, dar numai în cadru misteric / inițiatic, cum se arată și în *Cosmografia* lui Aethicus Dunăreanu / d’Ister (aprox. 370 – 435 d.H.), cel care relatează „evenimentele“ / rea-litățile de pe calea-spirală planetară, în calitatea-i de epopt în Zalmoxianism și de „ultim Sol“, inclusiv din America / Groen-landa, știindu-se, grație Dacilor / zalmoxienilor, că Pământul este rotund. După cum s-a mai subliniat, prin confreriile războinic-re-ligioase s-a impus Zalmoxianismul, mai întâi în întregul bazin al Dunării, apoi, de la Alpi la Marea Neagră și la Nipru, de la nordul Carpaților, de la izvoarele Vistulei / Pripetului, până la sudul lanțului muntos Balcano-Dinaric, în Pind / Rodopi, în celelalte arii ale Pelasgiei de Centru, cu unele „breșe zalmoxiene“ în Capadocia / Capadochia („cap-à-Dachia“ / „capul, capătul Da-ciei / Dachiei“), în Masagaetia / Masageția etc. Pelasgii care au îmbrățișat Zalmoxianismul s-au insularizat („etnoinsularizat“) în masa „celui mai mare popor european“, numindu-se Daci, „cei mai drepți / viteji“, „cei mai cinstiți“ etc., stăpânind aria edenică ponto-carpato-balcanică, Dacia / Dakia.

▲ Zen

(cf. niponul *zen*, „sectă mahayan-budistă“)

Zen desemnează fie o sectă japoneză de sorginte mahayan-budist-confu-cianistă, înfiinţată de Eisai, în orizontul anului 1191, fie una dintre religiile nipone, cu cristalizarea dogmei „în perioada kamakura“ (1185 – 1333), provenind din ra-mura budismului de tip Mahayana, pe care s-au altoit elemente confucianiste, reli-gie-sinteză stând în nucleul *codului Bushido*, al onoarei militare, ce presupune mai întâi „o anume indiferenţă în faţa morţii“, pătrunderea în esenţele lumii prin teh-nici diverse „de meditaţie“ (koan, mondo, toki, toki no ge, zazen etc.), prin antrenarea „în ecuaţiile“ unor concepte interesante: karumi, sabi, wabi etc., aflate şi într-o serie de poeme tanka, haiku etc.

Koan-ul este un paradox; „codul Zen“ cuprinde peste două mii de koanu-ri: «Întrebare: Care-i secretul doctrinei Zen ? Răs-puns: Ce înfăţişare ai avut înainte de naştere ?»; «Dacă toate lucrurile se reduc la unul, la ce se reduce unul ?» (VSInt, 86); *Cunoaş-tem cum aplaudă două mâini, dar nu ştim cum aplaudă o mână etc. Prin koan, sensuri nu sunt oferite, prin koan sensurile sunt aşteptate.*

Karumi desemnează „polul-Amaterasu“, al frumuseţii / stră-lucirii (cf. VBPoe, 34). *Sabi* se tâlmăceşte în „urmă“ a scurgerii ireversi-bil-temporale, dar şi într-un soi de veştejire lăuntrică; provine din «adjectivul sabishii, cu sensul de singur, izolat» (VBPoe, 52),; exemplu de valoare estetico-literară obţinută prin zen-sabi în tanka: *Trec mult prea rar pe-aici / Dar tot aud ce jalnic geme / Vântu-n miez de noapte. / Somn veşnic doarme ea sub muşchi / S-asculte pinii-n tânguire* (Shunzei, 1114 – 1204), ori în haiku: *Paing solitar ! / Ce îngâni şi ce murmuri / vântului, toamnei ?* (Matsuo Bashõ – *apud* VBPoe, 52). *Wabi,* ca valoare religios-estetică-zen, traduce un anumit apolinic, o anume seninătate a însingurării derivată din raportu-rile ens-ului cu lumea, cu

exteriorul; Florin Vasiliu și Brândușa Steiciuc ne încredințează că încă din perioada Heian, *wabi* desem-nează «o stare de pauperitate, de privare, de deposedare, de sin-gurătate, de melancolie, de dezolare, de tânguire, semn al unui pronunțat nivel emoțional al spiritului, ce îmbracă forma unei umbre de distincție poetică» (VSInt, 92); prin *wabi,* servirea ceaiului – *chanoyu* – este ridicată la rangul de artă; «ceremonia ceaiului este o dezvoltare a ritualului Zen»; intrarea într-o cameră de servit ceaiul nu se face direct din stradă; «se traversează, de regulă, o grădină, alcătuită din pini, bambus, ferigi, printre care pot fi ob-servate câteva lampioane de piatră, cu suprafața rugoasă, mân-cată de vreme, parțial pătată de prezența mușchiului și lichenilor de un verde tern; se pășește pe un șir de pietre ce alcătuiesc o potecă de până la 15 metri; trecerea prin grădină permite ruperea de lumea din afară și instalarea unei liniști sufletești și a unei păci interioare necesare momentelor următoare»(VSInt, 94); *sukya,* «în ca-re se află încăperea pentru ceai, este, în concepția *wabi*, la un pol o *sõan* (o colibă de paie), iar la celălalt pol *sabi*, o frumusețe pură pe care și-a pus pecetea patina vremii; *soan* are la origine sensul de colibă (...), construită ca adăpost temporar pentru un călător ce trebuia să străbată în vremuri de demult meleaguri sălbatice; materialele de construcție erau stuful, paiele și plantele agățătoare legate între ele, purtând vădit pecetea efemerului; în varianta *sabi* erau construite din lemn (...); la rândul ei, *chashitsu* (camera de ceai) poartă – la modul *wabi* – marca simplității» (redusă, „suprafața podelei nedepășind niciodată 4,5 tatami“); «menirea *sõan*-ului, cu materialitatea sa precară, este aceea de a reduce la minimum hotarul dintre interior și natura înconjurătoare, de a crea participanților senzația

unui contact direct cu natura, cu universul din jur – cer, pământ, copaci, vânt», inspirând spația-litate / vastitate, încântec, imaginație, întru a simți «pulsul na-turii în adâncul ființei»; «*chashitsu* e lipsită de mobilier; e goală asemenei mânăstirilor Zen destinate studiului, cugetării, introspec-ției; golul – concept dezvoltat de Lao Tse, întemeietorul taoismu-lui – constituie „temeiul lucrurilor“ și posedă forța de a conține totul, materia ce cade sub incidența văzului și mișcarea; de aceea fiecărei unități spațiale a camerei ceaiului i se va conferi o sem-nificație configurațională sau rol cinematic: pe o latură a pere-telui *tokonoma* (o firidă, relicvă a altarului zenist) e un *kakemono* – singura pictură în toată încăperea, sub forma unui rulou cu di-recția pe verticală – care va fi schimbat într-o anumită pauză a ceremonialului cu un vas *ikebana*; tavanul e compartimentat după mărimea *tatami*-urilor (...); pereții au amplasate asimetric ferestruici pătrate, ecranate de o hârtie specială, ce difuzează lumina discret și uniform; iar între *tatami,* e unul special – din fața locului gazdei – destinat ustensilelor de ceai» (VSInt, 95).

▲ Zolism

(cf. fr. *zolisme* < *Émile Zola* + suf. *-ism*)

Zolismul desemnează un aspect al naturalismului promovat de școala fran-ceză a lui Émile Zola, urmărind aplicarea „rigorii științifice“ în abordarea literară a umanului / socialului.

Alături de Zola, se remarcă – în roman / povestire – Guy de Maupassant, Alfonse Daudet, Octav Mirbeau, frații Edmond de Goncourt și Jules de Goncourt, iar în dramaturgie, Henry Becque. (*supra* – v. naturalism).

▲ Zoroastrism (Mazdeism)

(din *Zoroastru, numele grecizat al reformatorului iranian Zarathustra* + suf. *-ism*)

Zoroastrismul desemnează religia dualistă apărută în Iran, la începutul mileniului I î. H., atribuită profetului Zarathustra (Zoroastru), având următoarele principii: (1) *Ahura-Mazda / Binele* este Lumina, „șeful universal suprem“; (2) *Angra-Mainyu / Răul* este zeitatea-demon, întunericul; (3) în întregul cosmos, cele două principii sunt ireconciliaabile; (4) lupta dintre cele două principii, Ahura-Mazda / Binele și Angra-Mainyu / Răul durează patru perioade de câte trei milenii fiecare, culminând cu duelul decisiv și cu apariția lui *Saoshyant,* mântuitorul; (5) oamenii se situează, în această războinicire, fie de partea Binelui, fie de partea Răului; dar credincioșii de partea lui Ahura-Mazda contribuie la mai grabnicul tri-umf al Binelui asupra Răului; (6) biruința Binelui în cosmos prin unirea forțelor umane, alături de Ahura-Mazda, duce la mântuirea individului, mântuire ce poate fi dobândită mai iute prin viața trăită întru Dreptate, întru Înaltul Spirit Justițiar, decât prin rugăciuni, sacrificii, ritualuri etc.

Forma evoluată a vechiului Zoroastrism se numește *Mazdeism* (< *Mazda*, zeul suprem, sau zeul binelui, *Ahura-Mazda*, din *Avesta*). Pri-vitor la *eschatologia individuală,* Mircea Eliade și Ioan P. Culianu sub-liniază: «Judecata sufletului individual este un motiv străvechi, dar detaliile ei se precizează în Avesta recentă și mai ales în povestirile pahlavi. La trei zile după despărțirea de trup, suflete-le sosesc la Podul Cinvat, unde realizarea Religiei celei Bune le va apare în înfățișarea propriei Daenã, o fecioară de cincisprezece ani pentru mazdeenii cei buni și o zgripțuroaică pentru cei păcă-toși. După ce sunt judecați de zeii Mithra, Sraoșa și Rașnu, su-fletele credincioșilor trebuie să treacă podul: cei buni vor trece fără necazuri, cei răi vor cădea în flăcările iadului, cei care n-au fost nici buni și nici răi vor ajunge într-un purgatoriu numit

Hamestagan. (...) Sufletul urcă la cer în trei etape: întâi stelele, care sunt corespondentul „gândurilor bune“ *(humata),* apoi Luna, co-respondent al Cuvintelor bune *(hukhta),* și Soarele, corespunzând „faptelor bune“ *(hvașta)*, ca să sosească în cele din urmă în Împă-răția Luminilor Nesfârșite *(Anagra raoșa)*.» (ECDrel, 276 sq.).





Sigle (în text, cifra romană de după siglă indică volumul, cifra arabă arată pagina):

• **ADFR, I, II** = **Antologie dialectalo-folclorică a României,** vol. I, II (ediție critică și prefață de Constantin Otobâcu), București, Editura Minerva, 1983.

• **AethC** = Aethicus, ***Cosmografia,*** lucrare editată sub titlul ***Die Kosmographie des Aethicus*** (Herausgegeben von Otto Prinz), în colecția «Monumenta Germaniae Historica», München, 1993.

• **AhCor** = Khurshid Ahmad, Muhammad Manazir Ahsan, ***Cora-nul – învățături fundamentale,*** Timișoara, Editura Islam, 1999.

- **AligD** = Dante Alighieri, **Divina comedie** (în românește de Eta Boeriu; note și comentarii de Alexandru Duțu și Titus Pâr-vulescu; controlul științific al notelor și comentariilor: prof. dr. Alexandru Balaci, membru corespondent al Academiei R. S. R.), București, Editura pentru Literatură Universală, 1965.
- **Ant, I – III** = ***Poezia română clasică de la Dosoftei la Octavian Goga,*** antologie de Al. Piru și Ioan Șerb, vol. I – III, București, Editura Minerva, 1970.
- **AOC** = Grigore Alexandrescu, ***Opere complete – poezii și pro-ză*** (ediție îngrijită de G. Baiculescu), București, Editura Cuge-tarea – Georgescu Delafras, 1940.
- **ArV, I, II** = Tudor Arghezi, ***Versuri,*** I, II (pagini: 586 + 664; prefață: ***Blid și cugetare*** de Ion Caraion; ediție și postfață de G. Pienescu), București, Editura Cartea Românească, 1980.
- **AT** = Ioan Anastasia, ***Trestia gânditoare****,* Târgu Mureș, Edi-tura Ambasador – colecția *Haiku* –, 1999.
- **B** = ***Biblia adecă Dumnezeiasca Scriptură a Vechiului și No-ului Testament*** – «tipărită întâia oară la 1688 în timpul lui Șerban Vodă Cantacuzino, domnul Țării Românești, retipărită du-pă 300 de ani în facsimil și transcriere, cu aprobarea Sfântului Sinod, această ediție văzând acum, din nou lumina tiparului, cu binecuvântarea Prea Fericitului Părinte Teoctist, patriarhul Bise-ricii Ortodoxe Române», București, Editura Institului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1997.
- **BasSL** = ***Basmul cu Soarele și Luna*** (din basmele timpului și spațiului – antologie, prefață și bibliografie de Iulian Chivu), București, Editura Minerva, 1988.

- **BDTO** = Ion Bria, ***Dicționar de Teologie Ortodoxă,*** București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Ro-mâne, 1994.
- **BFls** = Maliu Bogoe, **Flori și spini,** București, Editura P. A. S., 1939.
- **Bibl** = ***Biblia sau Sfânta Scriptură,*** București, Editura Insti-tutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1968.
- **BJS** = Ion Barbu, ***Joc secund*** (ediție bibliofilă îngrijită de Romulus Vulpescu), București, Editura Cartea Românească, 1986.
- **BLț** = Maliu Bogoe, **La țintă,** Timișoara, Ed. Facla, 1979.
- **BPoe** = Ion Barbu, ***Poezii*** (ediție îngrijită de Romulus Vul-pescu), București, Editura Albatros, 1970.
- **BTc** = Lucian Blaga, ***Trilogia culturii***, București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.
- **BVoc** = Grigore Brâncuș, ***Vocabularul autohton al limbii ro-mâne,*** București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.
- **CAlc** = Șerban Cioculescu, ***Aspecte lirice contemporane***, Buc., Editura Casa Școalelor, 1942.
- **CDCD** = Sfântul Ioan Cassian, ***A douăzeci și patra convor-bire duhovnicească*** (traducere / adaptare din limba latină de prof. univ. dr. Decebal Bucurescu; postfață: ***Zalmoxianism și Creștinism în Dacoromânia, Patria sfântului Ioan Cassian*** de Ion Pachia Tatomirescu), Timișoara, Editura Aethicus, 1999.
- **CDobMD** = Gheorghe Constantinescu-Dobridor, ***Mic dicționar de terminologie lingvistică,*** București, Editura Albatros, 1980.
- **CDR-18** = **Caietele Dacoromâniei** (periodic de cultură / civilizație pelasgo-thraco-dacică, sau valahică / dacoromânească – Timișoara), anul VI, nr. 18 / 23 decembrie 2000 – 21 martie 2001.

- **CEB** = George Călinescu, ***Estetica basmului,*** București, Editu-ra pentru Literatură, 1965.
- **CILRc** = G. Călinescu, ***Istoria literaturii române*** – compendiu, București, Editura pentru Literatură, 1968.
- **CILR** = George Călinescu, ***Istoria literaturii române de la ori-gini până în prezent*** (ediția a II-a, revăzută și adăugită – îngrijită și cu prefață de Al. Piru), Buc., Editura Minerva, 1982.
- **CLC** = Th. Capidan, ***Limbă și cultură,*** București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1943.
- **CLrex** = Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura română și expre-sionismul*****,** București, Editura Eminescu, 1971.
- **CMS** = Albert Camus, **Mitul lui Sisif** (traducere, prefață și note de Irina Mavrodin), București, Editura Pentru Literatură Universală, 1969.
- **CPatr** = Ioan G. Coman, ***Patrologie,*** București, Editura Insti-tutului Biblic și de Misiune Ortodoxă, 1956.
- **CPes** = G. Călinescu, ***Principii de estetică,*** București, Fundația pentru Literatură și Artă *Regele Carol II*, 1939.
- **CroP** = Benedetto Croce, ***Poezia – introducere în critica și is-toria poeziei și a literaturii*** (traducere și prefață de Șerban Sta-ti), București, Editura Univers, 1972.
- **CrohL, I, II, III** = Ov. S. Crohmălniceanu, ***Literatura romă-nă între cele două războaie mondiale,*** vol. I – III, București, Editura Minerva, 1972 (I), 1974 (II), 1975 (III).
- **CS** = Ion Horațiu Crișan, ***Spiritualitatea Geto-Dacilor,*** Buc., Editura Albatros, 1986.
- **CSb** = Ioan G. Coman, ***Scriitori bisericești din epoca străro-mână,*** București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bi-sericii Ortodoxe Române, 1979.
- **CSfel** = Șerban Codrin, **O sărbătoare a felinarelor stinse,** Slo-bozia, Editura Startipp, 1997.

• **DAstr** = D. Andreescu, Gh. Diaconescu, E. Șerbănescu, ***Dicți-onar de astronautică,*** București, Editura Albatros, 1983.

• **DCech** = Anton Dumitriu, ***Culturi eleate și culturi heracleitice*, **București, Editura Cartea Românească, 1987.

• **DClip** = Ștefan Doncea, ***Clipe****,* București, Ed. Haiku, 1996.

• **DDiss** = Jacques Derrida, ***La Dissemination****,* Paris, Edition du Seuil, 1972.

• **DEnc, I, II** = ***Dicționar Enciclopedic****,* vol. I (A – C), București, Editura Enciclopedică, 1993; vol. II (D – G), 1996.

• **DER, I – IV** = ***Dicționar enciclopedic român,*** vol. I (A – C), București, Editura Politică, 1962; vol. II (D – J), 1964; vol. III (K – P), 1965; vol. IV (Q – Z), 1966.

• **DILM** = Mihai Drăgănescu, ***Inelul lumii materiale,*** București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1989.

• **DIm** = Mihai Drăgănescu, ***Informația materiei,*** București, Editura Academiei Române, 1990.

• **DLt** = Mihai Bogdan Dascălu, **Lovitura de teatru,** Timișoara, Ed. Mirton, 2000.

• **DMD** = Gheorghe Constantinescu-Dobridor, ***Mic dicționar de terminologie lingvistică*** (*Prefață* de prof. dr. doc. Dimitrie Ma-crea, membru corespondent al Academiei Române), București, Edi-tura Albatros, 1980.

• **DN** = Florin Marcu, Constant Maneca, ***Dicționar de neolo-gisme,*** ediția a III-a, București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1978.

• **DTL** = M. Anghelescu, M. Apolzan, N. Balotă, Zoe Dumi-trescu-Bușulenga, Gh. Ceaușescu, M. Duță, R. Hîncu, A. Mi-tescu, G. Muntean, M. Novicov, Dinu Pillat, Al. Săndulescu, Roxana Sorescu, Marian Vasile, Ileana Verzea, Mihai Vornicu, ***Dicționar de termeni literari***

(coordonator: Al. Săndulescu), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1976.

• **DVDac** = Vladimir Dumitrescu, Alexandru Vulpe, ***Dacia înainte de Dromihete,*** București, Editura Științifică și Enciclo-pedică, 1988.

• **DumV** = Geo Dumitrescu, ***Versuri*** (cu o ***Prefață*** de Lucian Raicu și cu ***Elemente bio-bibliografice*** de G. D.), București, Editura Minerva (colecția «Biblioteca pentru Toți»), 1981.

• **DzegT** = Vangheli Dzega, ***Toară di zboară*** *(*versuri), Freiburg / Germania, Editura *Zborlu a Nostru,* 1997.

• **ECDrel** = Mircea Eliade, Ioan P. Culianu, ***Dicționar al reli-giilor*** (trad. de Cezar Baltag), București, Ed. Humanitas, 1993.

• **EDZG** = Mircea Eliade, ***De la Zalmoxis la Genghis-Han (studii comparative despre religiile și folclorul Daciei și Europei Orientale),*** București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1980.

• **EICIR, I – III** = Mircea Eliade, ***Istoria credințelor și ideilor religioase,*** vol. I - III (trad. de Cezar Baltag), București, Editura Șiințifică și Enciclopedică, 1986.

• **EP, I, II** = Mihai Eminescu, ***Poezii – proză literară,*** ediție de Petru Creția, vol. I – II, București, Editura Cartea Românească, 1978.

• **EpGhil** = ***Epopeea lui Ghilgameș*** (traducere în valahă / daco-
română de Virginia Șerbănescu și de Al. Dima), București, Edi-tura pentru Literatură Universală, 1966.

• **EPo, I, II** = Mihai Eminescu, **Poezii,** vol. I, II (ediție îngrijită de Felicia Giurgiu), Timișoara, Editura Helicon, 1996.

• **ESon** = M. Eminescu, ***Sonete*** (ediție critică îngrijită de Petru Creția), Galați, Editura Porto-Franco, 1991.

• **FMtcg** = Adrian Fochi, ***Miorița – tipologie, circulație, gene-ză, texte*** (cu un studiu introductiv de Pavel Apostol), București, Editura Academiei R. P. Române, 1964.

• **GCiv** = Marija Gimbutas, ***Civilizație și cultură*** (traducere de Sorin Paliga; prefață și note de Radu Florescu), Buc., Editura Meridiane, 1989.

• **GyB** = Radu Gyr, ***Balade,*** București, Editura Gorjan, 1943.

• **HAr, I, II** = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ***Despre artă și poezie,*** I, II, București, Editura Minerva, 1979.

• **HDic** = Ion Hangiu, ***Dicționar al presei literare românești*** (1790 – 1982), Buc., Editura Științifică și Enciclopedică, 1987.

• **HIst, I, II** = Herodot, ***Istorii,*** I / II (traducere de Adelina Piatkowski și Felicia Vanț-Ștef), București, Editura Științifică, 1961 / 1964.

• **HP** = Georg Wilhelm Friedrich Hegel, ***Prelegeri de istorie a filosofiei***, București, Editura Academiei Române, 1963.

• **IANConv** = Gheorghe Iorga, ***Autor-narator****,* în revista «Con-vorbiri didactice» (Bacău), anul XI, nr. 33, 2000, p. 62.

• **JakL** = Roman Jakobson, **Lingvistică și poetică. Aprecieri re-trospective și considerații de perspectivă** (traducere de M. Nasta), în «Probleme de lingvistică», București, Editura Științifică, 1964.

• **KD** = Victor Kernbach, ***Dicționar de mitologie generală,*** București, Editura Albatros, 1983.

• **LL** = Stéphane Lupasco, ***Logica dinamică a contradictoriului*****,** București, Editura Politică, 1982.

• **LScr, 6** = Eugen Lovinescu, ***Scrieri,*** vol. 6 («Istoria literaturii române contemporane 1900 – 1937», ediție de Eugen Simion), București, Editura Minerva, 1975.

- **Ltan** = **Luna în țăndări** (poeți români / 10 ani de haiku – antologie aniversară de Florin Vasiliu și Mioara Gheorghe), București, Editura Haiku, 2000.
- **MarP** = Aurel Martin, ***Poeți contemporani,*** București, Editura pentru Literatură, 1967.
- **MavP** = Irina Mavrodin, ***Poietică și poetică,*** București, Edi-tura Univers, 1982.
- **MCr, II,** = Titu Maiorescu, ***Critice,*** vol. I – II, București, Editura Minerva, 1973.
- **MDil** = Adrian Marino, ***Dicționar de idei literare,*** I *(A – G)*, București, Editura Eminescu, 1973.
- **MDlrv** = G. Mihăilă, **Dicționar al limbii române vechi (sfâr-șitul sec. X – începutul sec. XVI)**, București, Editura Enciclo-pedică Română, 1974.
- **MIsl** = Seyyid Ebul A'la el-Meududi, **Introducere în Islam**, Ed. Asociația Studenților Musulmani din România / Tipografia Vaneessa, Timișoara, 1995.
- **MPar** = Solomon Marcus, ***Paradoxul****,* București, Editura Alba-tros, 1984.
- **MPR** = ***Proverbe românești*** – antologie de George Muntean, București, Editura Minerva, 1984.
- **MRst** = **Mărul din Rai cu stelele Crăciunului Dacoromânesc** (colinde culese de prof. Ion Pachia Tatomirescu, din localități de pe văile Amaradiei, Gilortului, Jiului, Motrului, Mureșului și Ol-tului, între anii 1966 și 1986), Timișoara, Editura Aethicus, 1998.
- **MStTr** = Vanghea Mihanji-Sterghiu, **Tradzeri (proză shi puizii pi grailu di Shtip)***,* Fayetteville / Statele Unite ale Americii, E-ditura Cartea Aromână – Syracuse, 1992.
- **MTNG** = C. Michael-Titus, ***Noua generație ?,*** în ***Romanian Convergences / Convergențe Românești*** (Londra), nr. 5, mai 1985.

• **MTTr** = C. Michael-Titus, ***Verbul de mărgărint*** (recenzie) – ***Treizeci și trei mari critici literari despre paradoxismul lui Ion Pachia Tatomirescu,*** în volumul ***Bomba cu neuroni*** de I. P. Tatomirescu, Timișoara, Ed. Aethicus, 1997, pp. 161 – 163.

• **NC** = Constantin Noica, volumul ***Cuvânt împreună despre ros-tirea românească,*** București, Editura Eminescu, 1987.

• **NegEx** = Eugen Negrici, ***Expresivitatea involuntară,*** I, Bucu-rești, Editura Cartea Românească, 1977.

• **NegF** = Eugen Negrici, ***Figura spiritului creator***, București, Editura Cartea Românească, 1978.

• **NOc, I – III** = Friedrich Nietzsche, **Opere complete (1. Poe-zia; 2. Nașterea tragediei, Considerații inactuale I – IV, Scrieri postume; 3. Omenesc, prea omenesc I și II),** ediție critică știin-țifică în 15 volume de Giorgio Colli și Mazzino Montinari, tra-ducere de Simion Dănilă, Timișoara, Editura Hestia, 1998.

• **ParS, I, II** = Miron Radu Paraschivescu, ***Scrieri,*** **I** ***(Primele, Cântice țigănești, Declarația patetică, Laude și alte poeme, Ver-sul liber),*** **II** ***(Tristele, Tălmăciri),*** București, Editura pentru Lite-ratură, 1969.

• **PB** = Platon, ***Banchetul***, Timișoara, Editura de Vest, 1992.

• **PClas** = Constantin M. Popa, **Clasici și contemporani**, Craio-va, Editura Scrisul Românesc, 1987.

• **PCon** = Ioana Em. Petrescu, ***Configurații,*** Cluj-Napoca, Edi-tura Dacia, 1981.

• **PEx** = Amelia Pavel, ***Expresionismul și premisele sale***, Bucu-rești, Ed. Meridiane, 1978.

• **PLN** = ***Probleme ale literaturii noi din R. P. R*** (antologie de „studii“ semnate de M. Beniuc, O. S. Crohmălniceanu, S. Fărcă-șan, M. Gafița, P. Georgescu,

N. Ignat, S. Iosifescu, D. Micu, S. Mladoveanu, M. Novicov, Tr. Șelmaru, I. Vitner), București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1952.

- **PO, I** = Platon, ***Opere*** (ediție îngrijită de Petru Creția și Constantin Noica), I, București, Editura Științifică, 1974.
- **Poezia, I** = M. Anghelescu, M. Apolzan, N. Balotă, M. Bucur, B. Cioculescu, M. Duță, R. Florea, D. Grăsoiu, S. Ilin, E. Manu, N. Mecu, A. Mitescu, G. Muntean, M. Novicov, C. Popescu, D. Popescu, R. Sorescu, C. Ștefănescu, M. Vasile, I. Verzea, M. Vornicu, ***Literatura română contemporană – I – Poezia*** (coordonator: Marin Bucur), București, Editura Academiei Republicii Socialiste România, 1980.
- **POist** = Ștefan N. Popa, ***O istorie a literaturii române din Voivodina,*** Panciova-Serbia / Iugoslavia, Ed. Libertatea, 1997.
- **POms** = Adrian Popescu, **O milă sălbatică,** (cu postfața «Extaz, blândețe și teroare» de Mircea Iorgulescu), București, Editura Cartea Românească, 1983.
- **PPg** = Ion Pop, ***Poezia unei generații,*** Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1973.
- **Prep** = Mihai Prepeliță, ***101 poeme haiku***, București, Editura Haiku, 1994.
- **RAnth, I** = ***Anthologie des poètes français contemporains***, I, Paris, 1906.
- **RadSt** = Ilie Rad, **Stilistică și mass-media**, Cluj-Napoca, Editura Excelsior, 1999.
- **REl** = I. I. Russu, ***Elemente traco-getice în Imperiul Roman și în Byzantium*****,** Buc., Editura Academiei R. S. România, 1976.
- **REtn** = I. I. Russu, ***Etnogeneza Românilor – fondul autoh-ton traco-dacic și componenta latino-***

romanică, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1981.

• **Rœ** = Rimbaud, **Œuvres** / *AΔ 42&,*,>4β,* Moscova, Edi-tura Raduga, 1988.

• **RotIst, IV, V** = Ion Rotaru, ***O istorie a literaturii române****,* vol. IV («epoca dintre cele două războaie»), Galați, Ed. Porto-Franco, 1997; vol. V, Buc., Ed. Niculescu, 2000.

• **SArg** = Nichita Stănescu, ***Argotice – cântece la drumul mare*** (poezii – ediție alcătuită / îngrijită și prefațată de Doina Ciurea), București, Editura Românul, 1992.

• **SarwI** = Ghulam Sarwar, ***Islam – credință și învățături****,* ediția a doua, Timișoara, Editura / Tipografia Vanessa, 1994.

• **ScIst, I – IV** = Mircea Scarlat, ***Istoria poeziei românești,*** I – IV, București, Editura Minerva, 1982 (vol I), 1984 (II), 1988 (III), 1990 (IV).

• **SCJT** = O. Simu, ***Civilizația japoneză tradițională,*** București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984.

• **SGC** = Constantin Schifirneț, ***Generație și cultură,*** București, Editura Albatros, 1985.

• **SFiz** = Nichita Stănescu, ***Fiziologia poeziei*** (însemnări, eseuri, poeme, pagini de jurnal etc. – ediție îngrijită de Al. Condeescu), București, Editura Eminescu, 1990, 640 pagini.

• **SOrd, I, II** = Nichita Stănescu, ***Ordinea cuvintelor*** (versuri dintre anii 1957 și 1983; prefață, cronologie și ediție îngrijită de Al. Condeescu), vol. I, II, București, Editura Cartea Românească, 1985.

***** **SPcl, IV** = Vl. Streinu, ***Pagini de critică literară,*** vol. IV, București, Editura Minerva, 1976.

• **SpPoe** = Eugeniu Speranția, ***Inițiere în poetică,*** ediția a II-a, București, Editura Albatros, 1972.

- **SPT** = Eugen Simion, ***Primul Tzara,*** în ***Caiete critice – revistă lunară de critică literară și informație științifică*** (Bucu-rești), nr. 4 – 5 (101 – 102) / 1996.
- **SSin** = Marin Sorescu, ***Singur printre poeți*** („volumul reprezintă debutul din 1964, revăzut și adăugit de autor“), Buc., Editura InterCONTEMPress, 1990.
- **SSms** = Marin Sorescu, ***Setea muntelui de sare*, **București, Editura Cartea Românească, 1974.

* **SSra, I, II, III, IV** = Eugen Simion, ***Scriitori români de azi,*** vol. I – IV, Buc., Editura Cartea Românească, 1974 – 1989 (vol. I, ediția întâi: 1974; vol. I, ediția a doua, «revăzută și completată», la care se fac trimiterile noastre: 1978; vol. II, 1976; vol. III, 1984; vol. IV, 1989).

- **SSubl** = Nichita Stănescu, ***Despre sublim*** (interviu acordat lui C. Babeți, la Timișoara, în 18 octombrie 1983), publicat în revista ***Orizont*** (Timișoara), anul XXV, nr. 13 (833), 31 martie 1984, p. 11.
- **StLfund** = C. Branislav Stefanoski, **Limba traco-dacâ – fundul a limbilor indo-europeane,** Macedonia / Tetova, Ed. Casa Gramosta, 1993.
- **SVerm** = Vladimir Streinu, **Versificația modernă – studiu istoric și teoretic asupra versului liber**, București, Editura pentru Literatură, 1966.
- **ȘMAD** = Elena Ștefănescu, ***Mai aproape de Dumnezeu cu Dumitru Dorin Prunariu,*** Timișoara, Editura Augusta, 1999.
- **TAfor** = Ion Pachia Tatomirescu, **Aforismele Apei / Apho-rismes de l'Eau,** Timișoara, Editura Aethicus, 1999.
- **TBomb** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Bomba cu neuroni,*** Timi-șoara, Editura Aethicus, 1998.

- **TDR** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Dacoromânia lui Regalian / Regalianus' Dacoromania – The Independent State of Dacoro-mania (258 – 270), Founded by Regalianus, the Great Grandson of the Hero-King Decebalus*** (în română și engleză; traducerea în limba engleză de Gabriela Pachia), Timișoara, Ed. Aethicus, 1998.
- **TDum** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Dumnezeu între sălbatice roze,*** Timișoara, Editura Hestia, 1993.
- **TEm** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Mihai Eminescu și mitul et-nogenezei dacoromânești,*** Timișoara, Editura Aethicus, 1996.
- **TEv** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Lirosofia stănesciană parado-xistă ca «umbră a ideii» în poezia «Evocare»,*** în «Rostirea Romă-nească», an V, nr. 4-5-6 / aprilie-mai-iunie, 1999.
- **TFiz** = Albert Thibaudet, ***Fiziologia criticii*** (pagini de critică și de istorie literară, studiu introductiv, selecție, traducere și note de Savin Bratu), Buc., Editura pentru Literatură Universală, 1966.
- **TFulg** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Fulgerul sferic / Éclair sphérique,*** Timișoara, Editura Aethicus, 1999.
- **TIApost** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Iulian Apostatu (331 – 363) de la Zalmoxianism la Creștinism și din nou la Zalmoxi-anism,*** în «Caietele Dacoromâniei» (Timișoara), anul II, nr. 4 / 22 iunie – 21 septembrie, 1997.
- **TILP** = Mircea Tomuș, ***Istorie literară și poezie,*** Timișoara, Ed. Facla, 1974.
- **TIrel, XXV, 719** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Istoria religiilor (XXV) – Cultul ursului: Ursul, Soarele și Zalmoxis,*** în «Renaș-terea bănățeană» (Timișoara), nr. 719, 11 iulie 1992, p. 9.

- **TIR,** I = Ion Pachia Tatomirescu, **Istoria religiilor,** vol. I **(Din paleolitic / neolitic, prin Zalmoxianism, până în Creștinis-mul Cosmic al Valahilor / Dacoromânilor)**, Timișoara. Editura Aethicus, 2001.
- **TÎnc** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Încântece**,* București, 1979.
- **TLil** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Lilium breve*** (poeme), Buc., Editura Eminescu, 1981.
- **TMun** = Ion Pachia Tatomirescu, **Munte,** București, Editura Eminescu, 1972.
- **TOip** = Ion Pachia Tatomirescu, ***O ipoteză asupra spațiului spiritual – civilizații arhetipale și interferențiale, civilizația pelas-go-thraco-dacă,*** în revista «Ramuri», nr. 8 (194), august 1980.
- **TPaz** = Ion Pachia Tatomirescu, **Peregrinul în azur**, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1984.
- **TPer** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Peristylium,*** în suplimentul literar, ***Povestea Vorbii***, nr. 7, al revistei ***Ramuri*** (Craiova), anul III, nr. 10 / 27, din 15 septembrie 1966, p. 14.
- **TPp, I, II, III** = G. Dem. Teodorescu, ***Poezii populare ro-mâne,*** vol, I, II, III, București, Editura Minerva, 1985.
- **TRom, I, II** = Mircea Tomuș, ***Romanul romanului românesc,*** vol. I – II, București, Editura Gramar, 1999 (I) / 2000 (II).
- **TSal** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Salmi / Salmes / Salms**,* Timișoara, Editura Aethicus, 2000.
- **TSalrc** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Secțiuni de aur ale literatu-rii române contemporane,*** în «Ramuri» (Craiova), nr. 7 (241), 15 iulie 1984, paginile 10 și 11.
- **TScr** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Fragmente din «Scrisoarea-răs-puns a unui poet anonim către domnul Cantemir, sau Enciclope-dicus», ianuarie***

1985, Timișoara, Dacoromânia, în revista «Convergențe Românești» / «Romanian Convergences» (Londra), nr. 5 / mai 1985, pp. 40 – 42.

- **TSm** = Efim Tarlapan, **Stihuri marțiale,** Chișinău, Editura Compania JSA Group, 1999.
- **TSp** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Nichita Stănescu și parado-xismul,*** ediția a II-a, revăzută și adăugită, Timișoara, Editura Aethicus, 2000.
- **TTab** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Viața Dacoromaniei reflectată în tablele / tabulele cerate din Ardeal / Transilvania*****,** în ***Clio*** (Timișoara), anul II, nr. 3 - 4, martie - aprilie, 1993, p. 2.
- **TTAdir** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Tudor Arghezi și direcția tradiționalist-dacoromână a realismului liric din secolul al XX-lea*****,** în «Rostirea Românească» (Timișoara), anul VI, nr. 4-5-6 / aprilie-mai-iunie, 2000, pp. 75 – 80.
- **TUph** = Ion Pachia Tatomirescu, **Ultimele poeme hadronice,** Timișoara, Editura Aethicus, 2002.
- **TVerb** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Verbul de mărgărint,*** Timi-șoara, Editura Facla, 1988.
- **TZor** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Zoria*** (poeme), București, Ed. Cartea Românească, 1980.
- **TZpl, I, II** = Ion Pachia Tatomirescu, ***Zalmoxianismul și plantele medicinale,*** vol. I, II, Timișoara, Editura Aethicus, 1997.
- **TzPrim** = Tristan Tzara, ***Primele poeme*** (cu ***Insurecția de la Zürich*** prezentată de Sașa Pană), București, Editura Cartea Ro-mânească, 1971.
- **ULrc, I** = Laurențiu Ulici, ***Literatura română contemporană: I – promoția 70,*** București, Editura Eminescu, 1995.
- **VAeth** = Nestor Vornicescu, ***Aethicus Histricus***, Editura Mi-tropoliei Olteniei, Craiova, 1986.

- **VBPoe** = Florin Vasiliu, Camelia Bașta, **Poezia lirică japo-neză – valori estetice,** București, Editura Haiku, 2000.
- **VMR** = Romulus Vulcănescu, ***Mitologie română,*** București, Editura Academiei Române, 1985.
- **VOp, I** = Ion Vinea, ***Opere,*** vol. I – ***Poezii*** (ediție critică și prefață de Elena Zaharia Filipaș), București, Ed. Minerva, 1984.
- **VSInt** = Florin Vasiliu, Brândușa Steiciuc, ***Interferențe lirice – constelația haiku,*** Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989.
- **VSP** = Nestor Vornicescu, ***Scrieri patristice în Biserica Orto-doxă Română până în sec. XVII*** *(izvoare, traduceri, circulație),* Craiova, Editura Mitropoliei Olteniei, 1983.
- **VSS** = Tudor Vianu, ***Studii de stilistică*** (ediție îngrijită, stu-diu introductiv și note de Sorin Alexandrescu), București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968.
- **WatD** = Alan Watts, Al Chung-liang Huang, **Dao – calea ca o curgere de apă – caligrafie suplimentară de Lee Chih-chang**, traducere din engleză de D. Luca, Buc., Ed. Humanitas, 1996.





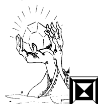
*Conceptele operaționale din prezentul dicționar, însemnate cu *un triunghi* și *un cerc* – ▲ ● – sunt *obligatorii pentru Bacalaureat–2003;* celelate sunt necesare ca „faruri“ / „luminițe“ în labirintul din *Piramida Textului*, ori spre a învăța câte ceva din traversarea „uraganelor de hârtie“ ale secolului...





Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicației...

ISBN: 973–97530–8–6
Editura AETHICUS (tel. +40.2.56.29.29.76)



Consilier editorial: D. Breianu.
Redactor: Mugur Brădilă.
Culegere / paginare:
S. c. SALMOS-TAT s. r. l.
str. Intrarea Lungă, nr. 1, 1900 – Timișoara.
Bun de tipar: 16 decembrie 2002.
Apărut: ianuarie, 2003.



Tipografia WALDPRESS (tel. / fax. +40.2.56.12.22.47)
str. Suceava, 13,
1900 – Timișoara.



De același autor:

Lucrări științifice:

◘ *Nichita Stănescu și paradoxismul,* Timișoara, Ed. *Arutela*, 1994; ediția a II-a, revăzută și augmentată: Timișoara, Editura *Aethicus,* 2000.

◘ *Mihai Eminescu și mitul etnogenezei dacoromânești,* Timișoara, Ed. *Aethicus*, 1996.

◘ *Zalmoxianismul și plantele medicinale,* vol. I – II, Timișoara, Ed. Aethicus, 1997.

◘ *Dacoromânia lui Regalian / Regalianus' Dacoromania – The Independent State of Dacoromania (258 – 270),*

Founded by Regalianus, the Great Grandson of the Hero-King Decebalus (în română și engleză; traducerea în limba engleză de Gabriela Pachia), Timișoara, Editura Aethicus, 1998.

◘ *Mărul din Rai cu stelele Crăciunului dacoromânesc,* antologie de colinde culese de I. P. Tatomirescu de pe văile Amaradiei, Gilortului, Jiului, Motrului, Mureșului și Oltului, între anii 1966 și 1986, Timișoara, Editura Aethicus, 1998.

◘ *Colegiul Bănățean (pagini monografice...),* Timișoara, Ed. Aethicus, 1999.

◘ Sfântul Ioan Cassian, *A douăzeci și patra convorbire duhovnicească,* ediție de I. P. Tatomirescu, cu „postfața" de 133 de pagini, *Zalmoxianism și Creștinism în Dacoromânia, Patria Sfântului Ioan Cassian* de Ion Pachia Tatomirescu, Timișoara, Editura Aethicus, 1999.

◘ *Dicționar de termeni estetico-literari pentru Bacalaureat,* Timișoara, Editura Aethicus, 2001; ediția a II-a, revăzută și augmentată, la aceeași editură, în ianuarie 2003.

◘ *Istoria religiilor,* vol. I, Timișoara, Editura Aethicus, 2001.

◘ *Dicționar estetico-literar, lingvistic, religios, de teoria comunicării,* Timișoara, Editura Aethicus, 2003.

Volume de versuri:

◘ *Munte*, București, Editura *Eminescu*, 1972.

◘ *Crocodilul Albastru* (poezii pentru copii), București, Editura *Ion Creangă*, 1975.

◘ *Încântece,* București, Editura *Litera*, 1979.

◘ *Zoria,* București, Editura *Cartea Românească,* 1980.

◘ *Lilium breve*, București, Editura *Eminescu*, 1981.

◘ *Peregrinul în azur,* Craiova, Editura *Scrisul Românesc*, 1984.

◘ *Verbul de mărgărint,* Timișoara, Editura *Facla*, 1988.

◘ *Dumnezeu între sălbatice roze* (trisalmi și micropoeme-haiku), Timișoara, Editura *Hestia*, 1993.

◘ *Haiku* (volum ilustrat cu „foto-sculpturi“ de Monique Deryckere, trilingv: în *română,* în *franceză* – versiunea autorului – și în *neerlandeză* – în traducerea poetului belgian, Florimond Van de Velde), Bruxelles / Porto, Editura Fundației *Fernando Pessoa*, 1994.

◘ *Împăratul din Munții de Azur / The Tale of the Emperor in the Azure Mountains* (plachetă pentru copii – versiunea în limba engleză: Gabriela Pachia), Timișoara, Editura *Aethicus*, 1996.

◘ *Bomba cu neuroni,* Timișoara, Editura *Aethicus*, 1997.

◘ *Stelele dalbe...dintr-o «Colindă la Timișoara în Decembrie Însângerat, la anul 1989»* (plachetă pentru copii), Timișoara, Editura *Aethicus,* 1998.

◘ *Aforismele apei / Aphorismes de l'Eau* (aforisme și poeme-aforism – versiunea în franceză aparține autorului)*,* Timișoara, Editura *Aethicus*, 1999.

◘ *Fulgerul sferic / Éclair sphérique* (traducerea în limba franceză a majorității poemelor este făcută de autor; la 21 de poeme* tălmăcirea a fost făcută în 1986 de autor și de Chantal Signoret, de la Universitatea din Provence; poemele din acest volum au fost încununate, în 1998, la Reims-Franța, cu «3-ème Prix Vitrail Francophone», autorul devenind astfel membru al Société de Poètes et Artistes de France), Timișoara, Editura *Aethicus,* 1999.

◘ *Salmi / Salmes / Salms,* distihuri superparadoxiste, ediție tetralingvă (română, franceză – în tălmăcirea lui Dacian Bradua, engleză – în traducerea Gabrielei Pachia și germană – în translarea Mihaelei Gherasim), Timișoara, Editura Aethicus, 2000.

◘ *Ultimele poeme hadronice,* Timișoara, Editura *Aethicus*, 2002. ◘